Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ميلان كونديرا

فن الروايــــة

ترجمة: د. بدر الدين عرودكي




Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فن الروايــة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

* فن الرواية

* ميلان كونديرا

* ترجمة: د. بدر الدين عرودكي

* الطبعة الأولى ١٩٩٩

* جميع الحقوق محفوظة للناشر ©

* **الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع**

سورية - دمشق - ص.ب: ٩٥٠٣ - هاتف: ٣٣٢٠٢٩٩

فاكس: ٣٣٣٥٤٢٧ - تلكس: ٤١٢٤١٦

بريد الكتروني: ahali@cyberia.net.lb

* التوزيع في جميع أنحاء العالم:

* **الأهالي للتوزيع**

سورية - دمشق - ص.ب: ٩٢٢٣ - هاتف: ٢٢١٣٩٦٢

فاكس: ٣٣٣٥٤٢٧ - تلكس: ٤١٢٤١٦

١ - ٨٠٩,٣ لا د ن ف ٢ - العنوان ٣ - كونديرا

٤ - عرودكي - ع - ١٩٩٩/٦/١٠١٤ - مكتبة الأسد

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ميلان كونديرا

فن الروايـــة

ترجمة: د. بدر الدين عرودكي



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

على الرغم من أن كافة النصوص المنشورة في الصفحات التالية مدينة بكتابتها لظروف محددة، فقد كتبتها جميعاً على أساس أنها ستكون مترابطة فيما بينها بحيث تؤلف كتاباً يقدم كشفاً بتأملاتي حول فن الرواية.

(هل يتوجب علي أن أؤكد أنني لا أدعي أي طموح نظري وأن كل مافي هذا الكتاب ليس إلا عبارة عن اعترافات حِرَفي؟. ينطوي عمل كلّ روائي على رؤية مضمرة لتاريخ الرواية، وعلى فكرة عمّا هي الرواية؛ وقد حاولت أن أجعل هذه الفكرة عما هي الرواية، المحايثة لرواياتي، تتكلم).

يعرض بحث «ميراث سرفانتس المحقّر»[١] مفهومي الشخصي عن الرواية الأوربية ويفتتح هذا «المقال بسبعة أجزاء».

منذ عدة سنوات طلبت المجلة النيبوركية - مجلة باريس - إلى كريستيان سالمون إجراء محاورة معي عني وعن عاداتي ككاتب. ثم تحولت المحاورة بسرعة إلى حوار حول تجاربي العملية مع فن الرواية. لقد قسمت الحوار إلى نصّين مستقلين يؤلف الأول، محادثة حول فن الرواية[٢]، الجزء الثاني من هذا الكتاب.

١ ـ محاضرة في الولايات المتحدة الأمريكية (١٩٨٣) ونشرت في فرنسا في النوفيل أوبزرفاتور تحت عنوان «وماذا لو هجرتنا الرواية؟».

٢ ـ نشر في فرنسا تحت عنوان «أيضاً عن الرواية» (١٩٨٥) في لاليترانترناسيونال.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وبمناسبة الطبعة الجديدة عن رواية «**السائرون نياماً**» لدى غاليمار فقد رغبت أن أجعل الجمهور الفرنسي يعيد اكتشاف بروخ ونشرت من أجل ذلك في مجلة «النوفيل اوبزرفاتور» مقالة «وصية السائرون نياماً». وقد عزفت عن نشره هنا بعد أن نشر غي سكاربيتا مدخله الرائع إلى هرمان بروخ. ومع ذلك، وبما أنه لم يكن بوسعي تلافي رواية «السائرون نياماً» التي تحتل في تاريخي الشخصي للرواية موقعاً عظيماً، فقد كتبت كجزء ثالث في هذا الكتاب ملاحظات مستوحاة من «**السائرون نياما**»[٣]، وهو عبارة عن تأملات تزعم أنها تحلل هذا المبدع بقدر ماتقول كل ما أدين له به، وما ندين له به جميعاً.

أما الحوار الثاني مع كريستيان سالمون «محادثة حول فن التأليف»[٤] فهو يناقش، انطلاقاً من رواياتي، المشكلات الفنية «الحرفية» للرواية، وخاصة معمارها.

«في مكان ما، هناك»[٥] هو ملخص تأملاتي حول روايات كافكا.

«واحد وسبعون كلمة»[٦] هو قاموس الكلمات الجوهرية التي تطوف في رواياتي، والكلمات الجوهرية لاستطيقا الرواية الخاص بي.

في ربيع عام ١٩٨٥ تلقيت جائزة القدس. وقد قرأ الأب مارسيل

---

٣ ـ غير منشور سابقاً.

٤ ـ نشر في فرنسا في «الآنفيني» (١٩٨٤) وأعيد النظر فيه كلياً ووسع لنشره ضمن هذا الكتاب.

٥ ـ محاضرة في مكسيكو عام ١٩٧٩ نشرت عام ١٩٨١ في مجلة لو ديبا Le Debat.

٦ ـ نشر أول تكوين لهذا النص «تسعة وثمانون كلمة» في مجلة لوديبا Le Debat (١٩٨٥). وقد تم، من أجل نشره في هذا الكتاب، إعادة كتابته وتم حذف الكلمات البعيدة عن الموضوع، وإضافة كلمات جديدة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

دوبوا من طائفة الدومينيكان، والأستاذ في جامعة القدس، الثناء عليّ بالإنكليزية مع لكنة فرنسية قوية؛ وقرأت بالفرنسية مع لكنة تشيكية قوية خطاب الشكر[٧] عالماً أنه سيؤلف الجزء الأخير من هذا الكتاب والنقطة الأخيرة لتأملاتي حول الرواية وأوربا. لم يكن يسعني قراءته في جو أكثر أوربية، وأكثر حرارة، وأكثر حميمية.

ㅇ ㅇ ㅇ

٧ ـ وقد قام جان دانييل بنشره في اليوم ذاته في النوفيل اوبزرفاتور.


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الجزء الأول

ميراث سرفانتس المحقّر


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

١

في عام ١٩٣٥، وقبل ثلاثة أعوام من وفاته، كان أدموند هوسرل يلقي في فيينا وفي براغ محاضرات شهيرة حول أزمة الإنسانية الأوربية. كانت صفة «الأوربية» تشير في نظره إلى الهوية الروحية التي تمتد إلى ما وراء أوربا الجغرافية (في أمريكا، مثلاً) والتي ولدت مع الفلسفة اليونانية القديمة. فقد أدركت هذه الفلسفة في نظره العالم (العالم في مجموعه) بوصفه مشكلة يجب حلّها للمرة الأولى في التاريخ. كانت تَسْتَجْوِبُهُ لا لإرضاء هذه الحاجة العملية أو تلك بل لأن «هوى المعرفة قد سيطر على الإنسان».

كانت الأزمة التي كان هوسرل يتحدث عنها تبدو من العمق بحيث كان يتساءل عما إذا كانت أوربا ستتمكن من البقاء بعدها. وكان يعتقد أنه يرى جذور هذه الأزمة في بداية العصور الحديثة لدى غاليله ولدى ديكارت، في الطابع الأحادي الجانب للعلوم الأوربية التي قلّصت العالم إلى مجرد موضوع للاستكشاف التقني والرياضي، واستبعدت من أفقها العالم العياني للحياة أو Die Lebenswelt كما كان يقول.

وقد دفع تقدم العلوم بالإنسان إلى دهاليز الفروع الاختصاصية. وبقدر ما كان يتقدم في معرفته، بقدر ما كان يكفّ عن رؤية مجموع العالم وذاته في آن واحد، غارقاً بذلك فيما كان هيدغر، تلميذ

هوسرل، يسميه من خلال صيغة جميلة وشبه سحرية: «نسيان الكائن».

لقد صار الإنسان الذي ارتقى سابقاً مع ديكارت مرتبة «سيّد الطبيعة ومالكها» مجرد شيء بسيط في نظر القوى (قوى التقنية، والسياسة، والتاريخ) التي تتجاوزه، وترتفع فوقه، وتمتلكه. لم يكن لكيانه العياني، لـ«عالم حياته» في نظر هذه القوى أي ثمن ولا أي مصلحة: فقد انكسف، ونسي سلفاً.

٣

أعتقد مع ذلك أن من السذاجة اعتبار هذه الصرامة في النظرة الملقاة على العصور الحديثة مجرد إدانة. وأميل إلى القول إن الفيلسوفين الكبيرين قد كشفا عن غموض هذه الحقبة التي هي انحدار وتقدم في آن واحد، تنطوي شأن كل ماهو إنساني، على بذرة نهايتها في ولادتها. ولايحطّ هذا الغموض في نظري من القرون الأربعة الأوربية الأخيرة التي أنتمي إليها ولاسيما أنني لست فيلسوفاً بل روائياً. والواقع أن مؤسس الأزمنة الحديثة في نظري ليس ديكارت فحسب بل كذلك سرفانتس.

ربما كان هو من لم يأخذه الفنومنولوجيان بعين الاعتبار في حكمهما على الأزمنة الحديثة. أريد أن أقول بذلك: إذا كان صحيحاً أن الفلسفة والعلوم قد نسيا كينونة الإنسان، فإنه يظهر بوضوح أن فناً أوربياً كبيراً قد تكوّن مع سرفانتس، وما هذا الفن إلا سبر هذا الكائن المنسيّ.

والواقع أن جميع الثيمات الوجودية الكبرى التي يحللها هيدغر في

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كتابه «**الكينونة والزمان**» معتبراً أن الفلسفة الأوربية السابقة كلّها قد أهملتها، إنما تمّ الكشف عنها، وبيانها، وإضاءتها بواسطة أربعة قرون من الرواية (أربعة قرون من إعادة التجسيد الأوربي للرواية). لقد اكتشفت الرواية، واحدة بعد أخرى، بطريقتها الخاصة، وبمنطقها الخاص، مختلف جوانب الوجود: تساءلت مع معاصري سرفانتس عما هي المغامرة؛ وبدأت مع صموئيل ريتشاردسون في فحص «مايدور في الداخل»، وفي الكشف عن الحياة السريّة للمشاعر؛ واكتشفت مع بلزاك تجذّر الإنسان في التاريخ؛ وسبرت مع فلوبير **أرضاً** كانت حتى ذلك الحين **مجهولة** هي أرض الحياة اليومية؛ وعكفت مع تولستوي على تدخّل اللاعقلاني في القرارات وفي السلوك البشري. إنها تستقصي الزمن: اللحظة الماضية التي لايمكن القبض عليها مع مارسيل بروست؛ واللحظة الحاضرة التي لايمكن القبض عليها مع جيمس جويس. وتستجوب مع توماس مان دور الأساطير التي تهدي، وهي الآتية من أعماق الزمن، خطانا، إلخ، إلخ،

تصاحب الرواية الإنسان على الدوام وبإخلاص منذ بداية الأزمنة الحديثة. لقد سيطر «هوى المعرفة» (هذا الهوى الذي يعتبره هوسرل جوهر الروحانية الأوربية) آنئذ على الإنسان كيما يدرس الحياة العيانية للإنسان ويحميه ضدّ «نسيان الكائن»؛ كيما يضع «عالم الحياة» تحت إنارة مستمرة. بهذا المعنى إنما أفهم وأشارك عناد هيرمان بروخ عندما كان يكرر بلا هوادة: اكتشاف ما يمكن للرواية وحدها دون سواها أن تكتشفه؛ هوذا مايؤلف مبرر وجود الرواية. إن الرواية التي لا تكتشف جزءاً من الوجود مايزال مجهولاً هي رواية لا أخلاقية. إن المعرفة هي أخلاقية الرواية الوحيدة.

وأضيف أيضاً ما يلي: إن الرواية هي مبدع أوربا؛ واكتشافاتها، حتى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولو تمتّ بلغات مختلفة، تنتمي جميعها إلى أوربا كلها. ويؤلف **تتالي الاكتشافات** (لا جمع ماتمّت كتابته) تاريخ الرواية الأوربية. ولا يمكن رؤية وفهم قيمة مبدع (أي أهمية اكتشافه) على نحو كامل إلا ضمن هذا الظرف المتخطّي للحدود القومية.

٣

عندما كان الإله يغادر ببطء المكان الذي كان يحكم منه العالم وسلّم قيمه، يفصل بين الخير والشر ويمنح معنى لكل شيء، خرج دون كيشوت من بيته ولم يعد قادراً على التعرف على العالم. فقد بدا هذا العالم فجأة، في غياب حاكم أعلى، غامضاً غموضاً رهيباً؛ لقد تفتّتت الحقيقة المطلقة الوحيدة إلى مئات من الحقائق النسبية يتقاسمها الناس. هكذا ولد عالم الأزمنة الحديثة والرواية، صورته ونموذجه، معه.

إن فهم **الأنا المفكر** مع ديكارت بوصفه أساس كل شيء، والوقوف في مواجهة الكون وحيداً على هذا النحو موقف اعتبره هيغل بحق موقفاً بطولياً.

كما أن فهم العالم مع سرفانتس بوصفه شيئاً غامضاً، وضرورة مواجهة عديد من الحقائق النسبية التي يناقض بعضها البعض الآخر بدلاً من مواجهة حقيقة مطلقة واحدة (حقائق تتجسد في ذوات خيالية تسمّى شخصيات)، أي امتلاك يقين واحد هو **حكمة اللايقين**، كل ذلك يتطلب قوة لاتقل عظمة.

ما الذي تريد أن تقوله رواية سرفانتس الكبرى؟. هناك فيض من الكتابات حول هذا الموضوع. منها ما يزعم أنه يرى في هذه الرواية نقداً عقلانياً لمثالية دون كيشوت الضبابية. وأخرى ترى فيها تمجيداً لهذه

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المثالية ذاتها. هذان التفسيران خاطئان كلاهما لأنهما يريدان أن يرّيا في أساس الرواية لا تساؤلاً بل موقفاً أخلاقياً متحزباً.

يتمنّى الإنسان عالماً يمكن فيه تمييز الخير والشر بوضوح كامل لأن في أعماقه رغبة فطريّة لا فكاك منها في الحكم على الأمور قبل فهمها. على هذه الرغبة قامت الأديان والأيديولوجيات. إنها لايمكن أن تتصالح مع الرواية إلا إذا ترجمت لغتها النسبية والغامضة إلى خطابها العقائدي والقاطع. إنها تطلب أن يكون ثمة أحد على حق؛ فإما أن آنا كارنينا ضحيّة مستبد محدود العقل، وإما أن زوجها ضحية امرأة لا أخلاقية؛ إما أن ك. البريء، مسحوق تحت وطأة محكمة ظالمة، وإما أن العدالة الإلهية تختبيء وراء المحكمة، وبالتالي فإن ك. مذنب.

تتضمن هذه الـ«إمّا وإمّا» العجز عن تحمل النسبية الجوهرية للأشياء الإنسانية، العجز عن رؤية غياب الحاكم المطلق وجهاً لوجه. ومن الصعب، بسبب هذا العجز، قبول وفهم حكمة الرواية (حكمة اللايقين).

٤

ذهب دون كيشوت نحو عالم كان ينفتح أمامه بشكل واسع. كان بوسعه أن يدخله بحريّة وأن يعود إلى البيت كلما أراد. كانت الروايات الأوربية الأولى رحلات عبر عالم كان يبدو بلا حدود. تفاجيء بداية رواية «**جاك القدري**» البطلين في منتصف الطريق؛ فلا نعرف لا من أين جاءا ولا إلى أين يذهبان. كما يتواجدان في زمن لابداية له ولا نهاية، في فضاء لا يعرف حدوداً، في وسط الـ«أوربا» التي لا يمكن للمستقبل أن ينتهي من أجلها أبداً.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وبعد ديدرو بنصف قرن، اختفى، لدى بلزاك، الأفق البعيد كمنظر وراء الأبنية الحديثة المتجسدة في المؤسسات الاجتماعية: الشرطة، والعدالة، وعالم المال، والجريمة، والجيش، والدولة. لم يعد زمن بلزاك يعرف العطالة السعيدة التي عرفها سرفانتس أو ديدرو. إنه محمول في قطار يدعى التاريخ. من السهولة الصعود إليه، ومن الصعوبة النزول منه. لكن مع ذلك لم يكن بعد في هذا القطار مايرعب، بل إن فيه بعض السحر؛ فهو يعدُ مسافريه جميعاً بالمغامرات، ومعها، عصا الماريشالية!.

وفيما بعد، كان الأفق يضيق في وجه إيما بوفاري إلى درجة بات يشبه سداً. والمغامرات تتواجد في الجانب الآخر وصار الحنين عسير الاحتمال. وفي سأم الحياة اليومية تكتسب الأحلام وأحلام اليقظة أهمية متزايدة. واستعيض عن لا نهاية العالم الخارجي الضائعة بلا نهاية النفس، وتلاشي الوهم الكبير بوحدة الفرد التي لاغنى عنها والتي كانت أحد أجمل الأوهام الأوربية.

سوى أن الحلم حول لا نهاية النفس فقد سحره في اللحظة التي استحوذ فيها التاريخ، أو ما بقي منه؛ قوة خارقة لمجتمع شديد القدرة، على الإنسان.؟ لم يعُد التاريخ يَعِدُ الإنسان بعصا الماريشالية، ويكاد لا يسمح له بأكثر من وظيفة مسّاح. ما الذي يسع ك في مواجهة المحكمة أو ك في مواجهة «القصر» أن يفعل؟ لا شيء ذا أهمية. هل يستطيع على الأقل أن يحلم كما كانت إيمّا بوفاري تحلم من قبل؟. لا، إن فخّ هذا الوضع شديد الرهبة ويمتصّ كشفاطة كل أفكاره وكل مشاعره: إذ لا يستطيع أن يفكر إلا بدعواه، وإلا بوظيفته كمسّاح. صارت لا نهاية النفس، لو وجدت، امتداداً لا فائدة منه للإنسان.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٥

يرتسم طريق الرواية كتاريخ موازٍ للأزمنة الحديثة. لو التفتُّ لأغطيه بنظرة لبدا لي قصيراً ومغلقاً على نحو غريب. أوليس هو دون كيشوت نفسه الذي يعود بعد ثلاثة قرون من السفر إلى القرية متنكراً وقد اتخذ شخصية مسّاح؟. كان قد ذهب قديماً ليختار مغامراته، ولم يعد له الآن في هذه القرية الواقعة تحت هيمنة «القصر» خيار ما، فالمغامرة **مطلوبة** منه: خلاف بائس مع الإدارة بمناسبة خطأ في الملف. ما الذي حدث إذن بعد ثلاثة قرون للمغامرة، هذه الثيمة الكبرى الأولى للرواية؟ هل صارت مسخ ذاتها؟. ماذا يعني ذلك؟. هل يعني أن طريق الرواية ينغلق بمفارقة؟.

نعم، من الممكن التفكير بذلك. وليس هناك سوى مفارقة واحدة، إذ أن هذه المفارقات عديدة. ربما كانت رواية **«الجندي الشجاع شيفيك»** هي الرواية الشعبية الكبرى الأخيرة. أوليس مدهشاً أن تكون هذه الرواية الهزلية في الوقت نفسه رواية حرب تدور أحداثها في الجيش وعلى الجبهة؟. ما الذي حدث للحرب وأهوالها حتى تصير موضوع هزء؟.

كانت الحرب لدى هوميروس ولدى توستوي تملك معنى واضحاً كل الوضوح: فقد كان الناس يتقاتلون من أجل هيلين الجميلة أو من أجل روسيا. في حين يتجه شيفيك ورفاقه نحو الجبهة دون أن يعرفوا لماذا لا بل، وهو مايصدمنا أكثر، دون أن يهتمّوا بذلك.

ولكن ماهو محرك الحرب إن لم يكن الوطن أو هيلين؟ هل هو مجرد القوة في رغبتها إثبات ذاتها كقوة؟. أي هذه الـ«إرادة الإرادة» التي سيتحدث عنها فيما بعد هيدغر؟. أولم تكن مع ذلك وراء كل الحروب

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

منذ الأبد؟. نعم، بالطبع، لكنها هذه المرة، لدى هازيك، مجرّدة من كل التعليلات المعقولة. لا أحد يصدق ثرثرة الدعاية، حتى أولئك الذين يصنعونها. فالقوة عارية، عارية عريها في روايات كافكا. في الواقع، لاتستفيد المحكمة أبداً من إعدام ك، كذلك فإن «القصر» لن يجد أي مكسب من إزعاج المسّاح. لماذا أرادت ألمانيا بالأمس، وروسيا اليوم السيطرة على العالم؟. ألتكون أكثر غنى؟، أم أكثر سعادة؟. لا. إن عدوانية القوة لاتملك أي مصلحة على الإطلاق؛ إنها بلا دافع؛ إنها لاتريد سوى إرادتها، إنها اللاعقلانية المحضة.

يجعلنا كافكا وهازيك نواجه إذن هذه المفارقة الهائلة: كان العقل الديكارتي خلال حقبة الأزمنة الحديثة يحث كافة القيم الموروثة من العصور الوسطى واحدة بعد الأخرى. ولكن اللاعقلانية المحضة (القوة لا تريد سوى إرادتها) هي التي تحتل، في لحظة انتصار العقل الكامل، مشهد العالم لأنه لن يكون ثمة أية منظومة للقيم مقبولة عموماً قادرة على أن تؤلف عقبة في وجهها.

هذه المفارقة التي تتم إضاءتها بأستاذيّة في رواية **«السائرون نياماً»** لهيرمان بروخ، هي واحدة من المفارقات التي أودّ أن أسميها النهائية. ثمة مفارقات أخرى. مثلاً: كانت الأزمنة الحديثة تغذّي حلم إنسانية يمكن أن تعثر ذات يوم، وهي المجزأة إلى حضارات مختلفة ومنفصلة، على وحدتها، ومعها على السلام الأبدي. واليوم، يؤلف تاريخ الكوكب الأرضي أخيراً كلاً لا يتجزأ، لكن الحرب المتنقلة والمستمرة هي التي تؤمن وتحقق وحدة الإنسانية هذه التي حلمنا بها منذ زمن بعيد. وحدة الإنسانية تعني: لا يستطيع أي إنسان الهرب إلى أي مكان.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٦

كانت المحاضرات التي كان يتحدث فيها هوسرل عن أزمة أوربا وعن إمكانية اختفاء الإنسانية الأوربية تؤلف وصيته الفلسفية. لقد ألقاها في عاصمتين من عواصم أوربا الوسطى. ولهذه الصدفة دلالة عميقة: فالواقع أنه في أوربا الوسطى هذه ذاتها وللمرة الأولى في تاريخها استطاع الغرب أن يرى موت الغرب، أو على وجه التدقيق اقتطاع جزء منه عندما التهمت الإمبراطورية الروسية فرصوفيا وبودابست وبراغ. لقد ولدت هذه المصيبة من الحرب العالمية الأولى التي شنتها إمبراطورية هابسبورغ وأدت إلى نهاية هذه الإمبراطورية ذاتها وخلخلت إلى الأبد توازن أوربا المنهكة.

لقد مضى آخر الأزمنة الهادئة التي كان الإنسان لا يقاوم فيها سوى وحوش نفسه، أي أزمنة جويس وبروست. يأتي الوحش في روايات كافكا وهازيك وموزيل من الخارج ويسمى التاريخ؛ إنه لم يعد يشبه قطار المغامرين؛ إنه لا شخصي، عسير الإرادة، عسير الحساب، غير واضح ولا يفلت منه إنسان. إنها اللحظة (غداة حرب ١٩١٤) التي رأت فيها كوكبة كبار الروائيين في أوربا الوسطى وأدركت **المفارقات النهائية** للأزمنة الحديثة.

على أنه لا يجب أن نقرأ رواياتهم كنبوءة اجتماعية وسياسية شأن أرويل مبكراً. إن ما يقوله لنا أورويل كان يمكن أن يقال أيضاً (وربما بشكل أفضل) في مقال أو بحث نقدي. وبالمقابل، يكتشف هؤلاء الروائيون، لكي أستشهد مرة أخرى ببروخ «مالا يمكن سوى للرواية وحدها أن تكتشفه»: فهم يبيّنون كيف تُغيّر المقولات الوجوديّة كافة ضمن شروط «المفارقات النهائية» فجأة من معناها: ما هي **المغامرة** إذا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كانت حريّة ك في الفعل مجرد وهم؟. ماهو المستقبل إذا كان مثقفو رواية **«الإنسان بلا ميزات»** لا يستشعرون على الإطلاق الحرب التي ستقضي غداً على حياتهم؟ ماهي **الجريمة** إذا كان هوغنو هيرمان بروخ لايكتفي بعدم شعوره بالندم على ارتكابها، بل إنه ينسى حتى أنه قد ارتكب جريمة قتل؟. وإذا كانت الحرب هي مشهد الرواية الكبرى الوحيدة الكوميدية في هذه الحقبة، فما الذي حدث **للكوميدي**؟. أين الفرق بين **الخاص والعام** إذا كان ك لا يبقى، حتى في سرير الزوجية، دون صحبة مبعوثي «القصر»؟. وماهي **العزلة في** هذه الحالة؟ أهي عبء، أم قلق، أم لعنة، كما أريد لنا أن نظنّ أم أنها على العكس، القيمة الأثمن التي تقوم بتحطيمها الآن الجماعة ذات الحضور المهيمن؟.

إن مراحل تاريخ الرواية شديدة الطول (لا علاقة لها أبداً مع التغيّرات التكتيكية للموضات) كما أنها تمتاز بهذا الجانب أو ذاك من الكائن الذي تدرسه الرواية في المقام الأول. وهكذا فإن الإمكانيات المتضمنة في الاكتشافات الفلوبيرتية للحياة اليومية لم تُطوّر على نحو كامل إلا بعد سبعين سنة في مبدع جيمس جويس الضخم. أما المرحلة التي دشنتها منذ خمسين سنة كوكبة روائيي أوربا الوسطى (مرحلة المفارقات النهائية) فإنها في نظري ماتزال بعيدة عن أن تدرك نهايتها.

٧

يجري الحديث كثيراً ومنذ وقت طويل عن نهاية الرواية: ولاسيّما على ألسنة المستقبليين والسرياليين وكلّ الطليعيين. كانوا يرون الرواية تختفي على طريق التقدّم لصالح مستقبل مختلف جذرياً، لصالح فنّ لايشبه في شيء ماكان موجوداً قبله. وستُدفَنُ الرواية باسم العدالة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التاريخية، تماماً كالبؤس، والطبقات المهيمنة، والنماذج العتيقة من السيّارات، والقبّعات ذات الشكل العالي.

والواقع، إذا كان سرفانتس هو مؤسس الأزمنة الحديثة، فإن على نهاية ميراثه أن تعني أكثر من مجرد استراحة في تاريخ الأشكال الأدبية؛ إذ أنها تعلن نهاية الأزمنة الحديثة. لذلك تبدو لي الابتسامة البلهاء التي نعلن معها موت الرواية باطلة. باطلة، لأنه سبق لي أن رأيت وعشت موت الرواية، موتها العنيف (بواسطة المنع، والرقابة، والضغط الأيديولوجي)، في العالم الذي قضيت فيه الجزء الأكبر من حياتي والذي نصفه عادة بالشمولية. آنئذ، ظهر بكل وضوح أن الرواية بائدة، بائدة بقدر ما هو بائد غرب الأزمنة الحديثة. فهي بوصفها نموذج هذا العالم، وبوصفها تقوم على نسبيّة وغموض الأشياء الإنسانية، لا تتناسب الرواية مع العالم الشمولي. هذا اللاتناسب أشدّ عمقاً من ذلك الذي يفصل بين منشقّ وبين موظف في أجهزة السلطة، بين مناضل من أجل حقوق الإنسان وبين جلاّد، لأنه ليس سياسياً أو أخلاقياً فحسب بل هو **انطولوجي** أيضاً. هذا يعني: إن كلاً من العالم القائم على الحقيقة الوحيدة وعالم الرواية النسبي والغامض معجون من مادة مختلفة اختلافاً كليّاً. فالحقيقة الشموليّة تستبعد النسبية، والشكّ، والتساؤل، ولا يسعها أبداً أن تتصالح إذن مع ما سأسمّيه **روح الرواية**.

ولكن، أولا يتم في روسيا الشيوعية نشر مئات وآلاف الروايات بكميّات هائلة وبنجاح كبير؟. نعم، لكن هذه الروايات لم تعُد تتابع استعادة الكائن. ولا تكتشف أي جزء جديد من الوجود؛ وإنما تؤكد فقط ماسبق وقيل؛ أكثر من ذلك: في التأكيد على ما يقال (على ما يجب قوله) إنما يقوم سبب وجودها، وانتصارها، وفائدتها في المجتمع الذي هو مجتمعها. فهي بعدم اكتشافها أي شيء، لم تعد تشارك **بتتالي**

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الاكتشافات التي أطلق عليها تاريخ الرواية؛ إذ أنها تقع خارج هذا التاريخ، أو إنها: روايات مابعد **تاريخ الرواية**.

لقد مضى مايقرب من نصف قرن على توقف تاريخ الرواية في إمبراطورية الشيوعية الروسية. وإنه لحدث هائل نظراً لعظمة الرواية الروسية من غوغول إلى بييلي. ليس موت الرواية إذن فكرة وهمية. فقد تمّ حدوثه. ونحن نعلم اليوم كيف تموت الرواية: إنها لا تختفي؛ وإنما تقع خارج تاريخها. يحدث موتها إذن بهدوء، دون أن يراه أحد، ودون أن يثير استغراب أي إنسان.

٨

ولكن أو لم تصل الرواية إلى نهاية طريقها بواسطة منطقها الداخلي ذاته؟ أو لم تستثمر كل إمكاناتها، وكل معارفها، وكل أشكالها؟ لقد سمعت بعضهم يقارن تاريخها بمناجم الفحم التي نفذ منها الفحم منذ زمن طويل. لكن، أولا تشبه بالأحرى مقبرة الفرص الضائعة، والنداءات غير المسموعة؟. ثمة أربعة نداءات أشعر تجاهها باهتمام خاص.

نداء اللعب ـ **«تريستان شاندي»** للورنس ستيرن و**«جاك القدري»** لدنيس ديدرو تبدوان لي اليوم بوصفهما أكبر عملين روائيين في القرن الثامن عشر، روايتين تمّ تصوّر كل منهما كلعبة عظيمة. إنهما قمّتان من الخفّة لم يبلغهما أحد لا من قبل ولا من بعد. لقد تركت الرواية التي أتت بعدهما نفسها تُقيّد بضرورة الاحتمال، وبالديكور الواقعي، وصرامة التتابع التاريخي. لقد هجرت الإمكانات التي انطوى عليها هذان العملان الرائعان، والتي كان بوسعهما تأسيس تطور آخر للرواية مختلف عن ذلك

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الذي نعرفه (نعم، بوسعنا أن نتخيل أيضاً تاريخ رواية أوربية آخر..).

نداء الحلم ـ لقد أوقظت مخيّلة القرن التاسع عشر فجأة من قبل فرانز كافكا الذي نجح في تحقيق ما نادى به من بعده السرياليون دون أن يحققوه فعلاً: صهر الحلم والواقع. والحق أن ذلك يؤلف طموحاً جمالياً للرواية قديماً تطلع إليه نوفاليس. لكنّه يتطلّب فنّاً ذا كيمياء لم يكتشفها سوى كافكا وحده بعد مائة عام من ذلك. هذا الانفتاح الهائل يؤلف انفتاحاً غير منتظر أكثر منه استكمال تطوّر، انفتاحاً يتيح معرفة أن الرواية هي المكان الذي تستطيع فيه المخيّلة أن تتفجّر كما لو كان الأمر في حلم، وأن الرواية تستطيع التحرر من ضرورة الاحتمال التي لا مفرّ منها في الظاهر.

نداء الفكر ـ أدخل موزيل وبروخ على مشهد الرواية فكراً ناجعاً ومشعّاً. لا لتحويل الراوية إلى فلسفة بل لاستنفار، على أساس القصّة، كافة الوسائل العقلية وغير العقلية، القصصية والتأملية القادرة على إضاءة كينونة الإنسان؛ ولجعل الرواية التركيب العقلي الأمثل. هل كان نجاحهما انجازاً لتاريخ الرواية أو بالأحرى دعوة لرحلة طويلة؟.

نداء الزمان ـ تحثّ مرحلة المفارقات النهائية الروائي على ألا يتوقف بمسألة الزمان عند المشكلة البروستية في الذاكرة الشخصيّة بل أن يُوسّعها ويَصِل بها إلى لغز الزمان الجماعي، زمان أوربا، أوربا التي تلتفت لترى ماضيها، ولتحاسب نفسها، ولتدرك تاريخها، شأن رجل عجوز يلفّ بنظرة واحدة كل حياته المنصرمة. ومن هنا الرغبة في عبور الحدود الزمنية لحياة فردية بقيت الرواية حبيستها حتى ذلك الحين وفي ادخال عدّة حقب تاريخية في فضائها (حاول كل من آراغون وفوينتس ذلك أساساً).

لكني لا أريد أن أتنبأ بطرق الرواية القادمة التي لا أعرف عنها شيئاً؛ أريد أن أقول فقط: إذا كان على الرواية أن تختفي فليس لأنها قد استنفذت قواها، وإنما لأنها تتواجد في عالم لم يعدّ عالمها.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٩

كان توحيد تاريخ الكوكب الأرضي، هذا الحلم الإنسانوي الذي أراد الله لأمر ما أن يتحقق، مصحوباً بعملية تقليص مدوّخة. حقّاً إن دود التقليص يقرض الحياة الإنسانية منذ الأبد: فحتّى قصص الحب الكبرى تنتهي بتقلّصها إلى هيكل من الذكريات الهزيلة. لكن طابع المجتمع الحديث يعزّز هذه اللعنة بشكل وحشي: تتقلّص حياة الإنسان إلى الوظيفة الاجتماعية؛ وتاريخ شعب ما إلى عدد من الأحداث تتقلّص بدورها إلى تفسير متحزّب؛ والحياة الاجتماعية إلى صراع سياسي، وهذا الأخير إلى تواجه القوتين العظميين على صعيد الكرة الأرضية. يجد الإنسان نفسه في **إعصار تقليص** حقيقي حيث يظلم فيه على نحو قدري «عالم الحياة» الذي كان هوسرل يتحدث عنه، وحيث يسقط الكائن في النسيان.

لكن إذا كان سبب وجود الرواية يقوم على جعل «عالم الحياة» تحت إنارة مستمرّة وعلى حمايتنا ضد «نسيان الكائن»، أولا يغدو وجود الرواية اليوم أشد ضرورة من أي وقت مضى؟.

نعم، فيما يبدو لي. لكن الرواية للأسف هي أيضاً ضحيّة قرض دود التقليص الذي لا يقلّص معنى العالم فحسب وإنما معنى المبدعات أيضاً، إذ تتواجد الرواية (شأنها شأن كل الثقافة) أكثر فأكثر بين يدي وسائل الإعلام؛ ولما كانت هذه الأخيرة تعمل في خدمة توحيد تاريخ الكرة الأرضية، فإنها تضخّم وتوجّه عمليّة التقليص؛ إنها توزع في العالم كله نفس التبسيطات والصيغ الجاهزة التي يمكن أن يقبلها أكبر عدد، كل ومجموع البشرية. ولا يهم أن تعلن مختلف المصالح السياسية عن ذاتها في مختلف

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وسائلها، فوراء هذا الاختلاف السطحي تسود روح مشتركة. يكفي تصفّح الأسبوعيّات السياسية الأمريكية أو الأوربية، سواء منها أسبوعيات اليسار أو أسبوعيات اليمين، من التايم إلى شبيغل: فهي تملك جميعاً ذات الرؤية عن الحياة، رؤية تنعكس من خلال السلم الذي تنتظم المواد المنشورة فيها بموجبه، في ذات الأبواب، في ذات الصيغ الصحفية، ذات المفردات، ذات الأسلوب، ذات الأذواق الفنية، وفي نفس مراتبية ما تجده هاماً أو ما تجده عديم الأهمية. هذه الروح المشتركة هي روح عصرنا. وهذه الروح مضادة لروح الرواية.

إن روح الرواية هي روح التعقيد. كل رواية تقول للقارئ: «إن الأشياء أكثر تعقيداً مما تظن». إنها الحقيقة الأبدية للرواية، لكنها لا تُسمِع نفسها إلا بصعوبة في لغط الأجوبة البسيطة والسريعة التي تسبق السؤال وتستبعده. في نظر روح عصرنا: إما أن تكون آنا كارنينا على حق، أو أن يكون زوجها على حق، وتبدو حكمة سرفانتس القديمة التي تحدثنا عن صعوبة المعرفة وعن الحقيقة التي لاتدرك زائدة عن اللزوم ولا فائدة منها.

إن روح الرواية هي روح الاستمرار: كل مبدع هو جواب عن المبدعات السابقة، كل مبدع ينطوي على التجربة السابقة على الرواية. لكن روح عصرنا مثبت على الأحداث اليومية التي هي من الإتّساع والضخامة بحيث تدفع ماضي أفقنا وتقلص الزمان إلى الهنيهة الراهنة وحدها. إن الرواية وقد تضمنتها هذه المنظومة لم تعدُ **مبدعاً** (أي شيئاً مآله الاستمرار، وربط الماضي بالمستقبل) وإنما هي حدث من الأحداث اليومية، وإشارة بلا غد.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

١٠

هل يعني ذلك أن الرواية، في العالم «الذي لم يعد عالمها» سوف تختفي؟. أنها ستترك أوربا تستغرق في «نسيان الكائن»؟. وأنه لن يبقى سوى ثرثرة لا نهاية لها لمحبّي الخربشة، سوى **روايات مابعد تاريخ الرواية**؟ لا أدري شيئاً. إن ما أعرفه فقط هو أن الرواية لم تعد تستطيع الحياة في سلام مع روح عصرنا: إذا كانت ماتزال تريد الاستمرار في اكتشاف مالم يكتشف، إذا كانت ماتزال تريد «أن تتقدّم» بوصفها رواية، فإنها لا تستطيع أن تفعل ذلك إلا ضد تقدّم العالم.

لقد رأت الطليعة الأدبية الأشياء خلاف ذلك؛ فقد كان طموحها في أن تكون على انسجام مع المستقبل يتملّكها. لقد خلق فنّانو الطليعة مبدعات شجاعة، صعبة، مثيرة حقّاً، لكنهم خلقوها مع اليقين بأن «روح العصر» كان معهم، وأنه سوف ينصفهم غداً.

في الماضي، كنت أنا الآخر أعتبر المستقبل القاضي الوحيد المختص في النظر بمبدعاتنا وأعمالنا. ولم أفهم إلا متأخراً أن مغازلة المستقبل هي أسوأ ضروب الامتثال، وأنها تملّقٌ جبانٌ للأقوى. ذلك أن المستقبل هو دوماً أقوى من الحاضر. إذ أنه هو الذي سيحكم علينا. ومن المؤكد أنه سيفعل بدون أي اختصاص يخوله ذلك.

ولكن إذا كان المستقبل لايمثل قيمة في نظري، فبمن أربط نفسي: بالإله؟، بالوطن؟، بالشعب؟، بالفرد؟.

جوابي صادق بقدر ماهو سخيف: لست مرتبطاً بشيء سوى بتراث سرفانتس المحقّر.

○ ○ ○

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الجزء الثاني

محادثة حول فن الرواية



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

* أود لو نخصص هذه المحادثة لجماليات رواياتك.. ولكن بم نبدأ؟

** لنبدأ بالتأكيد على أن رواياتي ليست روايات سيكولوجية، وبعبارة أكثر دقة: تتواجد رواياتي فيما وراء جماليات الرواية التي توصف عادة بالرواية السيكولوجية.

* ولكن أليست الروايات جميعها سيكولوجية بالضرورة؟. أي أنها تعكف على لغز النفس؟.

** لنكن أشد دقة: تعكف جميع الروايات في كل زمان على لغز «الأنا». إذ ما إن تبتكر كائناً خيالياً، شخصيةً قصصيةً، حتى تواجه آلياً السؤال التالي: ماهي الأنا؟، وبمَ يمكن إدراك الآنا؟. إنه واحد من هذه الأسئلة التي تقوم عليها الروايةَ بوصفها كذلك. ويمكنك إن شئت أن تميز بين مختلف النزعات وربما بين مختلف المراحل في تاريخ الرواية من خلال مختلف الإجابات التي قدمت عن هذا السؤال. لم يكن القصاصون الأوربيون الأوائل يعرفون المقاربة السيكولوجية. يقصّ علينا بوكاشيو أحداثاً ومغامرات مثلاً، ومع ذلك تتميز وراء كل هذه القصص المسلية القناعة التالية وهي أن الإنسان يخرج من عالم الحياة اليومية المتكررة الذي تتشابه فيه الأشياء جميعاً بواسطة الفعل، وبـ«الفعل» إنما يتميّز الإنسان عن الآخرين ويصير فرداً. قال دانتي: «يقوم القصد الأول

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

للفاعل في كل فعل يمارسه على كشف صورته الخاصة به». فُهِمَ الفعل في البدء على أنه اللوحة الذاتية للفاعل. لكن ديدرو، بعد أربعة قرون من بوكاشيو، كان أكثر شكاً: إذ يفتن بطله جاك القدري خطيبةَ صديقه ويسْكَرُ من السعادة، لكن أباه يضربه. وتمرُّ كتيبة عسكر فيلتحق بها، ويتلقى رصاصة في ركبته عند أول معركة تجعله يعرج حتى موته. كان يظن أنه يبدأ مغامرة غرامية في حين أنه كان يتقدم في الواقع نحو عاهته. ومن ثم فإنه لم يستطع أبداً أن يتعرف ذاته في فعله. إذ انفتح بينه وبين الفعل شق. يريد الإنسان أن يكشف بـ«الفعل» عن صورته الخاصة به، لكن هذه الصورة لا تشبهه. إن الطابع المعقد للفعل هو أحد اكتشافات الرواية الكبرى. ولكن إذا لم يكن بالإمكان إدراك الأنا في الفعل، فأين وكيف يمكن إدراكها؟ ها هنا تأتي اللحظة التي توجّب فيها على الرواية في بحثها عن الأنا أن تهمل عالم الفعل المرئي لتعكف على اللامرئي في الحياة الداخلية. إذ سيكتشف ريتشاردسون في منتصف القرن الثامن عشر شكل الرواية القائم على الرسائل حيث تعترف الشخصيات بأفكارها وبمشاعرها.

* أي ولادة الرواية السيكولوجية؟

** لنتلاف هذه الكلمة التقريبية وغير الصحيحة ولنستخدم بدلها هذه الجملة الوصفية: لقد أطلق ريتشاردسون الرواية على طريق استكشاف الحياة الداخلية للإنسان. ونحن نعرف كبار من تابعوا مساره: غوته في آلام فيرتر وكونستان ثم ستندال وكتّاب عصره. وتتواجد قمّة هذا التحول فيما يبدو لي لدى كل من بروست وجويس. لكن جويس يحلّل شيئاً أكثر استعصاء على الإدراك من «زمن بروست الضائع»: اللحظة الحاضرة. ليس ثمة في الظاهر ماهو أكثر وضوحاً

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وواقعيةً وقابلية للّمس من اللحظة الحاضرة، ومع ذلك فإنها تفلت منا كليّة. هنا يتركّز حزن الحياة كله. خلال ثانية واحدة يسجّل نظرنا وسمعنا وشمّنا (عن وعي أو بالرغم منا) كميّة من الأحداث، وتمر عبر رأسنا مواكب من الأحاسيس والأفكار. كل هنيهة تمثّل عالماً صغيراً يتمّ نسيانه إلى غير رجعة في الهنيهة التالية. والواقع أن ميكروسكوب جويس الضخم يعرف أن يوقف هذه اللحظة الخيالية وأن يقبض عليها ويجعلنا نراها. سوى أن البحث عن الأنا ينتهي مرة أخرى إلى مفارقة غريبة: فبقدر ما يكون حقل رؤية الميكروسكوب الذي يراقب الأنا واسعاً بقدر ما تفلت الأنا ووحدتها منّا: إذ أننا نتشابه جميعاً تحت عدسة جويس الكبرى التي تقسم النفس إلى ذرات. ولكن إذا كانت الأنا وطابعها الفريد غير قابلين للإدراك في حياة الإنسان الداخلية، فأين وكيف يسعنا إدراكهما؟

* وهل يسعنا إدراكهما؟

** من المؤكد أنه لا يسعنا إدراكهما. فقد انتهى الحديث عن الأنا دوماً وسينتهي دوماً إلى عدم إشباع غريب ولا أقول إلى فشل. لأن الرواية لا تستطيع اختراق حدود امكاناتها الخاصة بها، كما أن إضاءة هذه الحدود يعتبر أصلاً اكتشافاً كبيراً واستثماراً إدراكياً هائلاً. سوى أن كبار الروائيين، بعد أن مسّوا القاع الذي يقتضيه سبر الحياة الداخلية للأنا بالتفصيل، بدأوا البحث بوعي أو بغير وعي، عن توجهٍ جديد. غالباً ما نتحدث عن ثلاثي الرواية المقدس: بروست وجويس وكافكا. ومع ذلك فإن كافكا في تاريخي الشخصي للرواية هو الذي يفتح التوجّه الجديد: توجّه مابعد بروست. فالطريقة التي يتصور بها الأنا غير منتظرة على الإطلاق. كيف تمّ تعريف ك بوصفه كائناً فريداً؟ لم يتم تعريفه بمظهره

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الخارجي (فنحن لانعرف عن هذا المظهر شيئاً)، ولا بسيرته (التي لا نعرفها) ولا باسمه (فليس له اسم)، ولا بذكرياته، ولا بميوله، ولا بعقده. هل تمّ تعريفه بسلوكه؟ إن المدى الحرّ لأفعاله محدودٌ بشكلٍ يرثى له. هل تمّ تعريفه بأفكاره الداخلية؟ نعم. فكافكا يتابع دون توقف تأملات ك، لكن هذه التأملات تتجه حصراً نحو الوضع الحاضر: ما الذي يجب فعله هنا، في الوقت الراهن؟ الذهاب إلى الاستجواب أم الاستنكاف عن ذلك؟ الانصياع لنداء الكاهن أم لا؟ كل حياة ك الداخلية مستغرقة بالوضع الذي يجد نفسه حبيساً فيه، ولا شيء مما يمكن له تجاوز هذا الوضع (ذكريات ك، تأملاته الميتافيزيقية وآراءه في الآخرين) يتكشّف لنا. كان العالم الداخلي للإنسان لدى بروست يؤلف معجزة، لا نهاية لم تكن تكفّ عن إثارة إعجابنا. لكن هذا لم يكن موضع دهشة كافكا. فهو لا يتساءل عما هي الدوافع الداخلية التي تحدد سلوك الإنسان، وإنما يطرح سؤالاً مختلفاً جذرياً: ماهي إمكانات الإنسان التي تبقّت له في عالم باتت فيه الأسباب الخارجية ساحقةً إلى حدٍّ لم تعد معه المحركات الداخلية تزن شيئاً؟ في الحقيقة، ما الذي كان يمكن لذلك أن يغيّر من مصير واستعداد ك لو كانت له نوازع جنسية مثلية أو قصة حب مؤلمة وراءه؟ لا شيء.

* هذا ماتقوله في رواياتك «**خفة الكائن الهشة**»: «ليست الرواية اعترافاً من اعترافات المؤلف، بل هي سبر ماهي الحياة الإنسانية في الفخ الذي استحاله العالم». ولكن ماذا يعني ذلك: الفخ؟

** أن تكون الحياة فخاً، هذا ماكنا نعرفه دوماً: فقد ولدنا دون أن نطلب ذلك، حبيسي جسد لم نختره، ومعدّين للموت أخيراً. وبالمقابل يهيء لنا فضاء العالم إمكانيةً دائمةً للخلاص. فالجندي يستطيع الهرب

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من الجيش وبدء حياةٍ أخرى في بلد مجاور. أما في عصرنا فإن العالم ينغلق من حولنا فجأة. إن الحدث الحاسم لتحول العالم هذا إلى فخ كان دون شك حرب عام ١٩١٤ التي يطلق عليها (للمرة الأولى في التاريخ) الحرب العالمية. عالمية على نحو مزيّف. فهي لم تكن تخصّ سوى أوربا، لا بل جزءاً من أوربا لا أوربا كلها. على أن صفة «عالمية» تعبّر بفصاحة عن شعور الهلع إزاء حقيقة أنه لا شيء من الآن فصاعداً مما يجري على سطح المعمورة يمكن أن يبقى قضية محلية؛ وأنّ كل الكوارث تعني العالم كله؛ وأننا من ثم بتنا خاضعين أكثر فأكثر لعوامل خارجية، لأوضاع لا يستطيع أي امرىء الفرار منها. أوضاع تجعلنا نشبه أكثر فأكثر بعضنا البعض الآخر. لكن افهمني جيداً. إذا كنت أضع نفسي فيما وراء الرواية السيكولوجية فلا يعني هذا أنني أريد حرمان شخصياتي من الحياة الداخلية، وإنما يعني فقط أن ثمة ألغازاً ومسائل أخرى تلاحقها رواياتي في المقام الأول. هذا لايعني أيضاً أنني أعترض على الروايات المسحورة بعلم النفس. إذ أن تغير الأوضاع بعد بروست يملؤني بالحنين. مع بروست يبتعد عنا ببطء جمال هائل إلى الأبد ودون رجعة. كانت لغومبروفيتش فكرة مضحكة بقدر ما هي عظيمة: إن وزن «أنا» نا، كما يقول، يتوقف على كميّة السكّان على سطح الكرة الأرضية. ومن ثم فإن ديمقرطيس يمثل واحداً من أربعمائة مليون من البشر، وبراهمز واحداً من مليار، وغومبروفيتش نفسه واحداً من مليارين... من وجهة نظر هذا الحساب يصير وزن اللانهاية البروستيّة، وزن الأنا، الحياة الداخلية للأنا، خفيفاً أكثر فأكثر. وقد عَبَرنا في هذا السياق نحو الخفّة حدّاً قاتلاً.

* منذ كتاباتك الأولى تؤلف «الخفة الهشة» للأنا همّك الدائم. إنني أفكر خصوصاً بمجموعتك «**غراميات مرحة**»، وبقصة «**إدوار**

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والإله» فيها مثلاً. فبعد ليلة الحب الأولى التي يقضيها مع الفتاة أليس، يصاب إدوار بوعكة غريبة حاسمة في قصّته. فقد كان ينظر إلى صديقته ويقول لنفسه: «إن أفكار أليس ليست في الواقع سوى شيئاً ملصوقاً على مصيره، وأن مصيره ليس إلا شيئاً ملصوقاً على جسده؛ ولم يعد يرى فيها سوى تجميعاً عرضياً لجسدٍ وأفكارٍ وسيرةٍ، تجميعاً غير عضوي، وتعسفياً، وقابلاً للتغيّر». وفي قصة أخرى أيضاً **«لعبة الأوتوستوب»**، تبدو الفتاة في المقاطع الأخيرة من القصة قلقة من عدم يقينها من هويتها إلى الدرجة التي كانت تكرر فيها وهي تبكي بكاء شديداً: «إنني أنا، إنني أنا، إنني أنا...».

** في رواية **«خفّة الكائن الهشة»** تنظر تيريزا إلى نفسها في المرآة، وتتساءل ما الذي سيحصل لو أن أنفها امتد كل يوم ميليمتراً واحداً؛ وبعد كم من الزمن سيصير وجهها وجهاً غير معروف؟. وإذا لم يعد وجه تيريزا يشبه تيريزا، فهل تظل تيريزا هي هي؟ أين تبدأ الأنا وأين تنتهي؟ كما ترى: ليس ثمة أي دهشة إزاء لا نهائية النفس غير المسبورة أو بالأحرى ثمة دهشة أمام لايقينية الأنا من هويتها.

* هنا غيابٌ كاملٌ للمونولوج الداخلي في رواياتك.

** لقد وضع جويس في رأس بلوم مكبّر صوت. وبفضل هذا التجسس العظيم الذي هو المونولوج الداخلي تعلمنا الكثير عن أنفسنا. لكنّي أنا لن أعرف استخدام مكبر الصوت هذا.

* يحتاز المونولوج الداخلي في رواية **«أوليس»** لجويس كلّ الرواية؛ إنه الأساس الذي يقوم عليه بناؤها، والعنصر التقني السائد. هل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التأمل الفلسفي هو الذي يقوم بهذا الدور عندك؟.

** إنني أرى أن كلمة «فلسفي» غير دقيقة هنا. فالفلسفة تعرض أفكارها في فضاء تجريدي بلا شخصيات وبلا مواقف.

* تبدأ روايتك «**خفّة الكائن الهشة**» بتأمل في العودة الأبدية لنيتشه. وإلا، فما هو التأمل الفلسفي المعروض بطريقة تجريدية بدون شخصيات أو مواقف؟.

** لا!، هذا التأمل يُدْخِلُ مباشرة ومنذ السطر الأول في الرواية الموقف الأساسي لشخصية ما - توماس؛ إنه يعرض مشكلته: خفة الوجود في عالم ليس فيه عودة أبدية. وكما ترى ها نحن نعود أخيراً إلى سؤالنا: ما الذي يوجد وراء الرواية الموصوفة بالسيكولوجية؟. وبعبارة أخرى، ما هي الطريقة غير السيكولوجية لإدراك الأنا؟. إدراك الأنا يعني في رواياتي إدراك جوهر إشكاليتها الوجودية. أي إدراك **رمزها الوجودي**. لقد لاحظت أثناء كتابتي رواية «**خفّة الكائن الهشة**» أن رمز هذه الشخصية أو تلك يتألف من بعض الكلمات الجوهرية. فبالنسبة لتيريزا مثلاً: الجسد، النفس، الدوار، الضعف، المثل الأعلى، الجنة. وبالنسبة لتوماس: الخفة، الجاذبية. في الفصل الذي يحمل عنوان **الكلمات غير المفهومة** أفحص الرمز الوجودي لكل من فرانز وسابينا بتحليل عدة كلمات: المرأة، الإخلاص، الخيانة، الموسيقى، الظلمة، النور، الموكب، الجمال، الوطن، المقبرة، القوة. لكل واحدة من هذه الكلمات دلالة مختلفة في الرمز الوجودي للآخر. لم يدرس بالطبع هذا الرمز **بشكل مجرّد**، وإنما كان يتكشّف بالتدريج في الفعل وفي المواقف. خذ مثلاً «**الحياة هي في مكان آخر**»، القسم الثالث: مايزال البطل، جاروميل الخجول، بكراً. يتنزّه ذات يوم مع صديقته التي تضع

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فجأة رأسها على كتفه. كان في قمة سعادته، بل وكان مستثاراً جسدياً. أتوقّف عند هذا الحدث الصغير وألاحظ: «إن أعظم سعادة عرفها جاروميل تمثّلت في الإحساس برأس فتاة على كتفه». وبدءاً من ذلك أجهد في إدراك إيروطيقية جاروميل: «كان رأس فتاة يعني في نظره شيئاً أهم من جسدها»، وهذا لايعني، وهو ماأنبه إليه، أن الجسد لايمثل شيئاً بالنسبة له، وإنما أنه «لم يكن يرغب عري جسد فتاة، وإنما كان يرغب امتلاك وجه فتاة، وأن يمنحه هذا الوجه الجسد كبرهان على حبّه. أحاول أن أطلق اسماً على هذا الموقف، وأختار كلمة الحنان. وأفحص هذه الكلمة: ما الحنان في الواقع؟ وأتوصل إلى الإجابات المتالية: «يولد الحنان في اللحظة التي يُلقى بنا فيها على عتبة سن الرشد، عندما نعي بقلق امتيازات الطفولة التي لم نكن نفهمها عندما كنّا أطفالاً». ثم: «الحنان هو الرعب الذي يوحي لنا به سن الرشد». وتعريف آخر أيضاً: «الحنان هو ابتكار فضاء اصطناعي يتوجب أن يعامل فيه الآخر بوصفه طفلاً». كما ترى، إنني لا أطلعك على ما يدور في رأس جاروميل، وإنما أبين لك ما يدور في رأسي أنا: أراقب مطولاً جاروميلي وأجهد أن أقترب خطوة خطوة من قلب موقفه لأفهمه ولأسميه ولأدركه.

في «**خفة الكائن الهشة**» تعيش تيريزا مع توماس، لكن حبها يتطلب منها استنفار كل قواها؛ وفجأة لم تعد تستطيع الاحتمال، فتريد العودة إلى الوراء، «إلى الأسفل» من حيث أتت. وأتساءل: ما الذي أصابها؟ وأجد الجواب: لقد أصيبت بالدوار. ولكن ماهو الدوار؟ أبحث عن التعريف وأقول: «رغبة خانقة، لاتقاوم، في السقوط». لكنني سرعان ما أصحح نفسي وأدقّق التعريف: «أن يصاب المرء بالدوار يعني أن يكون سكراناً من ضعفه. إننا نعي ضعفنا ولانريد

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مقاومته بل الاستسلام له. نسكر من ضعفنا، ونود أن نكون أكثر ضعفاً. إننا نريد أن ننهار في الطريق أمام نظر الجميع، إننا نريد أن نكون على الأرض، بل ماهو أسفل من الأرض». إن «الدوار» واحدٌ من مفاتيح فهم تيريزا. إنه ليس مفتاحاً صالحاً لفهمك أو لفهمي. ومع ذلك فأنت وأنا نعرف هذا النوع من الدوار على الأقل كإمكانية، إحدى إمكانات وجودنا. كان عليّ أن أبتكر تيريزا، «أنا تجريبي» لأفهم هذه الإمكانية، وأفهم الدوار.

على أن المواقف الخاصة ليست وحدها التي تستجوب على هذا النحو فحسب، إذ الرواية كلها ليست إلا استجواباً طويلاً. إن الاستجواب التأملي (التأمل الاستجوابي) هو القاعدة التي بنيت عليها كل رواياتي. فلنبق عند رواية «**الحياة هي في مكان آخر**». كان عنوان هذه الرواية «**العصر الغنائي**». وقد غيرته في اللحظة الأخيرة تحت إلحاح الأصدقاء الذين كانوا يجدونه مبتذلاً ومنفّراً. وقد ارتكبت حماقة بتنازلي لهم. فالواقع أنني أجد جيداً اختيار عنوان للرواية يقول مقولتها الرئيسية: «**المزحة**»، «**كتاب الضحك والنسيان**»، «**خفة الكائن الهشة**»، وحتى «**غراميات مرحة**». يجب ألا يجعلنا هذا العنوان نتوقع انطواء الكتاب على قصص حب مسلية. ففكرة الحب مرتبطة دوماً بالجد. في حين أن الغرام المرح هو نوع من الحب يخلو من الجد. وذلك مفهوم رئيسي بالنسبة للإنسان الحديث. لكن لنعد إلى «**الحياة هي في مكان آخر**». تعتمد هذه الرواية على عدة أسئلة: ماهو الموقف الغنائي؟. ماهو الشباب بوصفه مرحلة غنائية من العمر؟ ماهو معنى هذا الزواج المثلث: الغنائية، الثورة، الشباب؟. وماذا يعني أن يكون المرء شاعراً؟. أذكر أنني كتبت هذه الرواية مع فرضية عمل تتمثل في هذا التعريف الذي سجلته في مفكرتي: «الشاعر هو شاب تقوده أمه إلى أن يعرض نفسه عارياً أمام

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عالم يعجز عن الدخول فيه». وكما ترى فإن هذا التعريف ليس سوسيولوجياً ولا جمالياً ولا سيكولوجياً.

* إنه فنومنولوجي.

** ليست هذه الصفة رديئة لكني أمتنع عن استخدامها. إذ أنني أخاف الأساتذة الذين لايرون في الفن سوى واحداً من مشتقات التيارات الفلسفية والنظرية. كانت الرواية تعرف اللاوعي قبل فرويد، وتعرف صراع الطبقات قبل ماركس، وتمارس الفنومنولوجية (أي البحث عن جوهر المواقف الإنسانية) قبل الفنومنولوجيين. ما أروع الأوصاف الفنومنولوجية لدى بروست الذي لم يتعرّف على أي فنومولوجي.

* فلنلخص: ثمة عدة طرق لإدراك الأنا. عن طريق الفعل أولاً، ثم في الحياة الداخلية. أما فيما يخصك فإنك تؤكد: إن الأنا محدودة بجوهر إشكاليتها الوجودية. ولهذا الموقف عندك عدة نتائج. مثلاً يبدو استشراسك في فهم جوهر المواقف وكأنه يلغي في نظرك تقنيات الوصف جميعاً. فأنت لا تقول شيئاً عن المظهر المادي لشخصياتك. ولما كان البحث عن الدوافع السيكولوجية لا يهمك بقدر مايهمك تحليل المواقف، فإنك شديد البخل فيما يتعلق بماضي شخصياتك. أولا يوشك الطابع التجريدي شبه الغالب على قصك أن يجعل من شخصياتك أقل حياة؟.

** حاول أن تطرح هذا السؤال ذاته على كافكا أو على موزيل. لقد سبق طرحه على كل حال على موزيل. لا بل إن مثقفين مرهفين أخذوا عليه أنه ليس روائياً حقيقياً. فوالتر بينجامان يعجب بذكائه لا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بفنه. ويجد إدوار روديتي شخصياته خالية من الحياة ويقترح عليه أن يتخذ من بروست مثلاً يسير على هديه. يقول: ما أشد حياة مدام فيردوران وحقيقيتها بالمقارنة مع ديوتيم!. الواقع أن قرنين من الواقعية السيكولوجية قد أوجدا قوانين لايكاد يمكن الخروج عنها: ١) يجب اعطاء أكبر قدر من المعلومات عن الشخصية: عن مظهرها الخارجي، وعن طريقتها في الكلام والسلوك؛ ٢) يجب عرض ماضي الشخصية لأننا سنجد فيه كل دوافع سلوكها في الحاضر؛ و٣) يجب أن يكون للشخصية استقلالها التام، أي أن على المؤلف أن يختفي وأن تختفي آراؤه الشخصية كيلا ينزعج القارىء الذي يريد الاستسلام للوهم واعتبار التخيل واقعاً. في حين أن موزيل قد أخل بهذا العقد القديم المبرم بين الرواية والقارىء. وكذلك فعل روائيون آخرون معه. ما الذي نعرفه عن إش، أعظم شخصيات بروخ؟ لا شيء، سوى أن أسنانه كانت كبيرة. ما الذي نعرفه عن طفولة ك أو عن شفايك؟. لم يكن أياً من موزيل أو بروخ أو غومبروفيتش يجد حرجاً في تواجده من خلال أفكاره في رواياته. ليست الشخصية شبه كائن حي. إنها كائن خيالي. أنا تجريبي. وبذلك تعيد الرواية صلاتها ببداياتها. من المستحيل التفكير بدون كيشوت بوصفه كائناً حياً. ومع ذلك فأي شخصية في ذاكرتنا أشد حياة منه؟ إفهمني جيداً. إنني لا أريد أن أنفج القارىء ورغبته الساذجة والمشروعة معاً في أن يستسلم لعالم الروائي التخييلي وخلطه من وقت لآخر مع الواقع. سوى أنني لا أعتقد أن تقنية الواقعية السيكولوجية ذات ضرورة قصوى من أجل ذلك. لقد قرأت رواية «**القصر**» للمرة الأولى عندما كنت في الرابعة عشر من عمري. في تلك الآونة كنت معجباً بلاعب هوكي على الثلج كان يسكن بجوارنا.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وتصورت لك بملامحه، وما زلت حتى اليوم أراه كذلك. أريد أن أقول إن مخيلة القارىء تتمّم آلياً مخيلة المؤلف. هل توماس أسمر أم أشقر؟ وهل كان أبوه غنياً أم فقيراً؟ اختر ما تشاء!.

* لكنك لا تمتثل دوماً لهذه القاعدة: فإذا لم يكن في «**خفة الكائن الهشة**» لتوماس أي ماض فعلي فإن تيريزا تقدم لا مع طفولتها فحسب بل مع طفولة أمها!.

** تجد في الرواية هذه الجملة: «لم تكن حياتها سوى امتداداً لحياة أمها؛ شيئاً يشبه مسار كرة البليار الذي هو عبارة عن امتداد حركة تنفذها ذراع اللاعب». إذا تكلمت عن الأم فليس لوضع قائمة بالمعلومات عن تيريزا، وإنما لأن أمها هي ثيمتها الرئيسية. ذلك أن تيريزا هي «امتداد أمها» وهي تتألم من ذلك. نحن نعلم أيضاً أن لها ثديين صغيرين «لهما لعوتان عريضتان غامقتا اللون من حول الحلمتين» كما لو أنهما مرسومان بيدي «رسام فلاح قام بتجميع صور فاحشة للمحتاجين»؛ كان لابد من هذه المعلومات لأن جسد تيريزا كان ثيمة كبرى من ثيماتها. وبالمقابل، فإنني لا أقص شيئاً عن طفولة زوجها توماس، ولا عن أبيه ولا عن أمه ولا عن أسرته، كما أن جسده ووجهه بقيا مجهولين كلياً لأن جوهر إشكاليته الوجودية متجذر في ثيم أخرى. على أن غياب هذه المعلومات لايجعل منه أقل «حياة». إذ أن جعل شخصية ما «حية» يعني: المضي حتى النهاية في إشكاليتها الوجودية. وهذا يعني المضي حتى النهاية في بعض المواقف، بعض الدوافع، بل بعض الكلمات التي يؤخذ بها، ولا شيء أكثر من ذلك.

* يمكن إذن تعريف مفهومك عن الرواية على أنها تأمل شاعري في

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الوجود. ومع ذلك فإن رواياتك لم تُفهم كذلك. فنحن نجد فيها كثيراً من الأحداث السياسية التي غذت تفسيرات سوسيولوجية أو تاريخية أو أيديولوجية. فكيف توفق مابين اهتمامك بالتاريخ والمجتمع وبين قناعتك بأن الرواية تفحص قبل كل شيء لغز الوجود؟.

** يخص هيدغر الوجود بصيغة شبه شهيرة: الكينونة - في - العالم. لا يرجع الإنسان إلى العالم رجوع الذات إلى الموضوع، أو العين إلى اللوحة، ولا حتى كالممثل إلى ديكور خشبة المسرح. إن الإنسان والعالم مرتبطان ارتباط الحلزون بصدفته: فالعالم يؤلف جزءاً من الإنسان، إنه بعده. وبقدر ما يتغيّر العالم، يتغير الوجود (الكينونة - في - العالم) أيضاً. يملك عالم كينونتنا منذ بلزاك طابعاً تاريخياً وتدور حيوات الشخصيات في فضاء زمني محدود بالتأريخ. ولم يعد بوسع الرواية أبداً أن تتخلص من ميراث بلزاك. حتى غومبروفيتش الذي كان يبتكر قصصاً خارقة ويغتصب كل قواعد احتمال التشابه لا يفلت من ذلك. فرواياته تجري في زمن محدد وتاريخي على نحو تام. لكن يجب ألا نخلط بين شيئين: هناك، من جهة، الرواية التي تفحص **البعد التاريخي للوجود الإنساني**، وهناك، من جهة أخرى، الرواية التي تمثل **وضعاً تاريخياً**، أو وصف مجتمع في لحظة معينة، أو تاريخاً مروياً. إنك تعرف كل هذه الروايات التي كتبت عن الثورة الفرنسية، أو عن ماري أنطوانيت، أو عن ١٩١٤، أو عن الحياة الجماعية في الاتحاد السوفياتي (معها أو ضدها)، أو عن سنة ١٩٨٤؛ كلها عبارة عن روايات تعميم تترجم معرفة غير روائية في لغة روائية. في حين لا أتعب من التكرار مع بروخ: إن السبب الوحيد لوجود الرواية هو أن تقول شيئاً لايمكن أن تقوله سوى الرواية.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

* ولكن ماذا بوسع الرواية أن تقول من أشياء خاصة عن التاريخ؟ أو ماهي طريقتك في معالجة التاريخ؟

** هي ذي عدة مبادىء هي في الوقت ذاته مبادئي:

أولاً، إنني أعالج كل الظروف التاريخية باقتصاد هائل. إن سلوكي إزاء التاريخ هو سلوك المخرج المسرحي الذي يتدبر أمر مشهد تجريدي بعددٍ من الأشياء لاغنى عنها للحدث.

المبدأ الثاني: لا أحتفظ من الظروف التاريخية إلا بتلك التي تخلق لشخصياتي وضعاً وجودياً كشافاً. مثلاً في رواية «**المزحة**» يرى لودوفيك جميع أصدقائه وزملائه يرفعون أيديهم للتصويت بسهولة كاملة على طرده من الجامعة وبالتالي على قلب حياته رأساً على عقب. وهو على يقين من أنهم قادرون لو اضطر الأمر على التصويت بالسهولة ذاتها على إعدامه. ومن هنا تعريفه للإنسان: كائن قادر في أي ظرف على إرسال قريبه للموت. إن لتجربة لودوفيك الانتروبولوجية الأساسية جذورها التاريخية إذن، لكن وصف التاريخ ذاته (دور الحزب، الجذور السياسة للإرهاب، تنظيم المؤسسات الاجتماعية، إلخ) لا يهمني، ولن تجده في الرواية.

المبدأ الثالث: يكتب علم التاريخ تاريخ المجتمعات لا تاريخ الإنسان. لذلك فغالباً ما ينسى علم التاريخ الأحداث التاريخية التي تتحدث عنها رواياتي. مثلاً: في السنوات التي تلت الغزو الروسي لتشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨ سبق الإرهاب ضد الشعب مجازر نُظمت رسمياً للكلاب، تلك حلقة منسية لا أهمية لها في نظر المؤرخ أو عالم السياسة، لكنها ذات دلالة أنتروبولوجية رفيعة. ولم أوح بالجو التاريخي لروايتي «**فالس الوداعات**» إلا بهذه الحلقة وحدها. مثل آخر: في اللحظة الحاسمة من

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

روايتي «**الحياة هي في مكان آخر**» يتدخل التاريخ من خلال سروال بشع غير أنيق؛ لم يكن من الممكن العثور على مثيله في تلك الآونة؛ وإزاء أجمل فرصة غرامية تتاح له في حياته يخشى جاروميل أن يكون هُزْءة في السروال فلا يجرؤ أن يتعرى، ويهرب. اللا أناقة! ظرف تاريخي آخر منسي ومع ذلك ما أشد أهميته بالنسبة لمن كان مرغماً على العيش تحت هيمنة النظام الشيوعي.

على أن المبدأ الرابع هو الذي يمضي بعيداً: لا يكفي أن يتوجب على الظرف التاريخي أن يخلق وضعاً وجودياً جديداً لشخصية الرواية، وإنما يجب أن يتم فهم وتحليل التاريخ في حد ذاته بوصفه وضعاً وجودياً. مثال: في «**خفة الكائن الهشة**» يعود ألكسندر دوبتشك إلى براغ بعد أن اختطفه الجيش الروسي وسجنه وهدده وأرغمه على التفاوض مع بريجينيف. ويتحدث في الراديو، لكنه لايستطيع الكلام، فيحاول التقاط أنفاسه، ويتوقف بين الجمل وقفات طويلة مزعجة. إن ماتكشفه لي هذه الحلقة التاريخية (المنسية كلياً، إذ أن فنيي الراديو أجبروا بعد ساعتين على قطع هذه الوقفات المؤلمة في خطابه)، إنما هو **الضعف**. الضعف كمقولة للوجود شديدة العمومية: «إننا ضعفاء دوماً عندما نواجه قوة متفوقة حتى ولو كنا نملك جسد بطل رياضي كجسد دوبتشك». لا تستطيع تيريزا تحمل مشهد هذا الضعف الذي يثيرها ويذلها فتفضل أن تهاجر. لكنها إزاء خيانات توماس لها تشبه دوبتشيك إزاء بريجينيف: عزلاء وضعيفة. وأنت تعرف ماهو الدوار: أن تكون سكراناً من ضعفك؛ إنه الرغبة التي لا تقاوم في السقوط. وتفهم تيريزا فجأة أنها «واحدة من الضعفاء، من معسكر الضعفاء، من بلد الضعفاء، وأن عليها أن تكون مخلصة لهم لأنهم على وجه الدقة ضعفاء، ولأنهم يحاولون التقاط أنفاسهم وسط الجمل». وها هي ذل، سكرانة من

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ضعفها، تهجر توماس وتعود إلى براغ، إلى «مدينة الضعفاء». إن الوضع التاريخي ليس هنا مجرد خلفية، ليس ديكوراً وسط الأوضاع الإنسانية، وإنما هو في حد ذاته وضعاً إنسانياً، وضعاً وجودياً تم تكبيره.

وكذلك ربيع براغ في «**كتاب الضحك والنسيان**»: لم يُوصف في بُعدِهِ السياسي التاريخي الاجتماعي بل بوصفه واحداً من المواقف الوجودية الأساسية. الإنسان (جيل من الناس) يفعل (يقوم بثورة) لكن فعله يفلت منه، ويكف عن إطاعته (الثورة تعذب، وتقتل، وتهدّم)، فيفعل إذن كل شيء لتلافي ذلك وللتكفير عن هذا الفعل المتمرد (يؤسس الجيل حركة معارضة إصلاحية) ولكن عبثاً. إذ من غير الممكن على الإطلاق القبض على فعل سبق وأفلت مرة واحدة من أيدينا.

* وهو ما يذكر بموقف جاك القدري الذي تحدّثت عنه في البداية.

** لكنّنا هذه المرة إزاء موقف جماعي وتاريخي.

* أليس من المهمّ لفهم رواياتك معرفة تاريخ تشيكوسلوفاكيا؟

** لا. كل ما تتوجب معرفته تقوله الرواية ذاتها.

* ألا تفترض قراءة الروايات أية معرفة تاريخية؟

** هناك تاريخ أوربا. منذ سنة الألف حتى أيامنا هذه، لا يؤلف هذا التاريخ سوى مغامرة مشتركة. إننا نؤلف جزءاً منه ولا تكشف أفعالنا الفردية أو القومية عن دلالتها الحاسمة إلا إذا وضعناها بالعلاقة مع هذا التاريخ. إنني أستطيع أن أفهم «**دون كيشوت**» دون أن أعرف تاريخ أسبانيا، لكني لا أستطيع فهمه دون أن تكون لدي فكرة، أياً كانت

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عموميتها، عن المغامرة التاريخية لأوربا ولحقبة الفروسية مثلاً التي اجتازتها، وللحب المهذب، وللعبور من القرون الوسطى حتى العصور الحديثة.

* في رواية **«الحياة هي في مكان آخر»** كل طور من أطوار حياة جاروميل يقارن بأجزاء من سيررامبو، و كيتس، وليرمنتوف، إلخ. ويمتزج موكب الأول من مايو في براغ مع مظاهرات الطلبة عام ١٩٦٨ في باريس. هكذا تخلق لبطلك مشهداً واسعاً يشتمل على كل أوربا. ومع ذلك فإن روايتك تدور في براغ. وتصل ذروتها لحظة الانقلاب الشيوعي في عام ١٩٤٨.

** إنها في نظري رواية الثورة الأوربية بوصفها كذلك، وفي كثافتها.

* الثورة الأوربية، هذا الانقلاب؟ والمستورد فوق ذلك من موسكو؟

** أياً كانت عدم أصالته، فقد عشنا هذا الانقلاب كثورة. وعلى الرغم من خطابيته وأوهامه وردود فعله وإشاراته وجرائمه، فإنه يبدو لي اليوم تكثيفاً ساخراً للتقليد الثوري الأوربي. امتداداً وانجازاً لحقبة الثورات الأوربية على نحو بشع. كذلك جاروميل، بطل هذه الرواية، هو «امتداد» فيكتور هوغو ورامبو ويمثل انجازاً مضحكاً للشعر الأوربي. شأن باروسلاف في رواية **«المزحة»** الذي يمد التاريخ العريق للفن الشعبي في حقبة كان فيها هذا الفن على طريق الاندثار. شأن الدكتور هافل في رواية **«غراميات مرحة»** الذي كان دون جواناً في وقت لم تعد فيه الدون جوانية ممكنة. شأن فرانز في رواية **«خفة الكائن الهشة»** الذي كان الصدى الأخير الكئيب لمسيرة اليسار الكبرى الأوربية. في حين

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تبتعد تيريزا، في قرية ضائعة من بوهيميا، لا عن كل حياة عامة في بلدها فحسب بل «عن الطريق حيث تتابع الإنسانية «سيدة الطبيعة ومالكتها» مسيرتها إلى الأمام». كل هذه الشخصيات تنجز لا تاريخها الشخصي فحسب، بل تنجز فضلا عن ذلك التاريخ ما وراء الشخصي للمغامرات الأوربية.

* وهو ما يعني أن رواياتك تتموضع في المشهد الأخير من الأزمنة الحديثة التي تسميها «مرحلة المفارقات الأخيرة».

** ليكن. لكن لنتلاف سوء فهم ممكن. عندما كتبت قصة هافل في **«غراميات مرحة»**، لم أكن أنوي الحديث عن دون جوان في الحقبة التي تنتهي فيها الدون جوانية. كتبت قصة تبدو لي مضحكة. هذا كل مافي الأمر. كل هذه التأملات عن المفارقات الأخيرة، الخ، لم تسبق رواياتي بل صدرت عنها. ولم أفكر بمصير صيغة ديكارت الشهيرة «الإنسان سيّد الطبيعة ومالكها» إلا أثناء كتابة رواية **«خفة الكائن الهشة»** وبوحي من شخصياتي التي تنسحب جميعاً بطريقة ما من العالم. إذ بعد أن نجح في صنع المعجزات في العلوم والتكنولوجيا يعي هذا السيد والمالك فجأة أنه لايملك شيئاً وأنه ليس سيد الطبيعة (فهو ينسحب شيئاً فشيئاً من الكوكب الأرضي) ولا التاريخ (الذي يفلت منه) ولا نفسه (فهو مقاد من قبل قوى روحه اللاعقلانية). لكن إذا كان الإله قد مضى في سبيله، وإذا لم يعد الإنسان سيداً، فمن هو السيد إذن؟ إن الكوكب الأرضي يتقدم في الفراغ بدون أي سيد. تلك هي **«خفة الكائن الهشة»**.

* ومع ذلك عندما نرى في الحقبة الراهنة لحظة متميزة، لا بل أهم لحظة على الإطلاق، باعتبارها لحظة النهاية، أولا تؤلف رؤيتنا هذه ضرباً من السراب الأناني؟. كم عدد المرات التي سبق وظنت فيها

أوربا أنها تعيش نهايتها، وقيامتها؟.

** أضف إلى كل المفارقات النهائية، مفارقة النهاية ذاتها. عندما تعلن ظاهرة ما، من بعيد، عن اختفائها القريب، فستؤلّف آنئذ مجموعة من الناس تعرف ذلك وربما تتأسف عليه. ولكن عندما يقترب الاحتضار من نهايته، فإن أنظارنا تتجه آنئذ نحو مكان آخر. يصير الموت لا مرئياً. لقد تلاشى من رأس الإنسان ومنذ زمن كلٌّ من النهر والسنونو والدروب التي تجتاز السهول، ولم يعد أي امرىء بحاجة إلى ذلك. من سينتبه غداً عندما تختفي الطبيعة من الكوكب الأرضي؟. أين هم خلفاء أوكتافيو باز ورينيه شار؟. أين هم كبار الشعراء؟. هل اختفوا أم باتت أصواتهم غير مسموعة؟. هناك على كل حال تغير هائل في أوربانا التي لم يكن من الممكن قديماً مجرد التفكير فيها بوصفها أرضاً بلا شعراء. ولكن إذا كان الإنسان قد فقد الحاجة إلى الشعر، فهل سينتبه إلى اختفائه؟. ليست النهاية انفجاراً هائل الضجة. ربما ليس ثمة ماهو أشد هدوءاً من النهاية.

* حسناً. ولكن إذا كان هناك شيء ينتهي فمن الممكن الافتراض أن هناك شيئاً آخر يبدأ.

** بالتأكيد.

* ولكن ما الذي يبدأ؟. إن ذلك لا يُرى في رواياتك. ومن هنا هذا الشك: ألست أنك لا ترى سوى نصف وضعنا التاريخي فحسب؟.

** من الممكن ذلك. لكنه ليس أمراً من الخطورة بمكان. في الواقع يجب فهم ماهي الرواية. يقص عليك المؤرخ أحداثاً تم وقوعها. في حين

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أن جريمة راسكولينكوف لم تقع أبداً. لا تفحص الرواية الواقع بل الوجود. والوجود ليس ماجرى؛ بل هو حقل الإمكانيات الإنسانية، كل مايمكن للإنسان أن يصيره، كل ماهو قادر عليه. يرسم الروائيون **خريطة الوجود** أثناء اكتشافهم هذه الإمكانية البشرية أو تلك. ولكن مرة أخرى: أن توجد يعني أن «تكون - في - العالم». يجب إذن فهم الشخصية وعالمها بوصفهما **إمكانيات**. كل ذلك واضح لدى كافكا: لا يشبه العالم الكافكاوي أي واقع معروف، إنه **إمكانية قصوى غير منجزة** للعالم الإنساني. حقاً إن هذه الإمكانية تتباين وراء عالمنا الواقعي وتبدو كأنها تجسيدٌ مسبقٌ لمستقبلنا. لذلك نتحدث عن البعد التنبؤي في روايات كافكا. غير أنه حتى ولو لم تكن رواياته تنطوي على أي شيء تنبؤي فإنها لاتفقد قيمتها، لأنها تقبض على إمكانية الوجود (إمكانية الإنسان وعالمه) وتجعلنا نرى بذلك مانحن عليه، مانحن قادرون عليه.

* لكن رواياتك تجري في عالم واقعي تماماً.

** تذكّر رواية **«السائرون نياماً»** لبروخ، وهي ثلاثية تغطي ثلاثين عاماً من تاريخ أوربا. هذا التاريخ محدد في نظر بروخ بوضوح بوصفه انحداراً للقيم مستمراً. وتبدو الشخصيات محبوسة ضمن هذه العملية كما لو أنها ضمن قفص وعليها أن تجد السلوك الملائم لهذا الاختفاء التدريجي للقيم المشتركة. كان بروخ بالطبع مقتنعاً بصحة حكمه التاريخي، أي مقتنعاً، بعبارة أخرى، بأن إمكانية العالم التي كان يرسمها كانت إمكانية منجزة. لكن لنحاول أن نتخيل أنه قد انخدع، وأنه كان ثمة بالموازاة مع عملية الانحدار عملية أخرى تتم، تطور ايجابي لم يكن بروخ قادراً على رؤيته. فهل كان ذلك يغير شيئاً من قيمة رواية

«**السائرون نياماً**»؟ لا. لأن عملية انحدار القيم هي إمكانية لا تُناقش للعالم الإنساني. ولا يهم هنا سوى فهم الإنسان الملقى به في عاصفة هذه العملية، فهم حركاته، واستعداداته، ولا شيء غير ذلك.

لقد اكتشف بروخ أرضاً مجهولة الوجود. أرض الوجود تعني: إمكانية الوجود. أما تحول هذه الإمكانية أو عدم تحولها إلى واقع، فهو أمر ثانوي.

* يجب اعتبار حقبة المفارقات النهائية التي تجري فيها رواياتك لا واقعاً إذن، بل إمكانية.

** إمكانية لأوربا. رؤية ممكنة لأوربا، موقف ممكن للإنسان.

* ولكن مادمت تحاول إدراك إمكانية لا إدراك واقع، فلم اعتبار الصورة التي تعطيها مثلاً عن براغ وعن الأحداث التي جرت فيها جدية؟.

** إذا اعتبر المؤلف وضعاً تاريخياً بوصفه إمكانية غير معروفة وكشافة للعالم الإنساني. فإنه سيود وصفه كما هو. لكن ذلك لا يمنع من اعتبار الإخلاص للواقع التاريخي مسألة ثانوية بالنسبة لقيمة الرواية. إن الروائي ليس مؤرخاً ولا نبياً: إنه مستكشف للوجود.

○ ○ ○


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الجزء الثالث

ملاحظات مستوحاة من «السائرون نياماً»

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التأليف:

ثلاثية مؤلفة من ثلاث روايات: «**بازينو أو الرومانتيكية**»: «**إش أو الفوضى**»: «**هوغونو أو الواقعية**». يبدأ تاريخ كل رواية بعد خمسة عشر عاماً من نهاية الرواية السابقة: ١٨٨٨؛ ١٩٠٣؛ ١٩١٨. ولا ترتبط : أي رواية من هذه الروايات الثلاث بالأخرى برابطة سببية: فلكل منها حلقة شخصياتها، كما أن كل واحدة منها مبنية وفق طريقتها الخاصة التي لا تشبه طريقة كل من الروايتين الأخريين.

صحيح أن بازينو (بطل الرواية الأولى) وإش (بطل الرواية الثانية) يتواجدان على مسرح الرواية الثالثة، وأن برتراند (شخصية من الرواية الأولى) يلعب دوراً في الرواية الثانية. لكن القصة التي عاشها برتراند في الرواية الأولى (مع بازينو وروزينا وإليزابيت) غائبة كلياً في الرواية الثانية، كما أن بازينو في الرواية الثالثة لايحمل في نفسه أي ذكرى من ذكريات شبابه (التي تعالجها الرواية الأولى).

هناك إذن اختلاف جذري بين «**السائرون نياماً**» والروايات الأخرى الأخرى في القرن العشرين (روايات بروست، وموزيل، وتوماس مان، الخ.): فلا استمرارية الحدث، ولا استمرارية السيرة (سيرة شخصية أو أسرة ما) هو ما يؤسس لدى بروخ وحدة المجموع. وإنما هو شيء آخر، أقل ظهوراً، وأقل قابلية للإدراك، شيء سري: استمرارية الثيمة ذاتها (ثيمة الإنسان الذي يواجه عملية انحطاط القيم).

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الإمكانات:

ماهي إمكانات الإنسان في هذا الفخ الذي غداه العالم؟.

يتطلب الجواب أولاً أن نملك فكرة ما عما هو العالم. أن نملك فرضية أونطولوجية.

العالم في نظر كافكا: العالم البيروقراطي. يُنظَر للمكتب هنا لا كظاهرة اجتماعية بين ظواهر أخرى، بل كجوهر للعالم.

ههنا يتواجد التشابه (تشابه غريب، غير منتظر) بين كافكا المبهم وهازيك الشعبي. لايصف هازيك الجيش (على الطريقة الواقعية، أو طريقة ناقد اجتماعي) بوصفه وسطاً من أوساط المجتمع النمساوي الهنغاري، بل بوصفه رواية حديثة عن العالم. وشأن العدالة لدى كافكا، فإن الجيش عند هازيك ليس إلا مؤسسة هائلة، بيروقراطية، جيش إدارة لم تعد فيه الفضائل العسكرية القديمة (الشجاعة، الدهاء، الدقّة) تفيد في شيء.

إن بيروقراطيي هازيك العسكريين بهماء؛ كذلك فإن منطق بيروقراطيي كافكا، المتحذلق بقدر ماهو مجاني، هو الآخر يخلو من أي حكمة. لدى كافكا، تتخذ الحماقة المحجبة بمعطف من الأسرار مظهر رمز ميتافيزيقي. إنها تشعر بالصغار. يحاول جوزيف ك بأي ثمن، سواء في أعماله أو في أقواله الغامضة، أن يعثر على معنى ما. لأنه إذا كان رهيباً أن يكون المرء محكوماً بالإعدام، فمن غير المحتمل أيضاً أن يكون محكوماً من أجل لاشيء، كما لو كان شهيد اللامعنى. يقرّ ك بذنبه إذن ويبحث عن خطيئته. وفي الفصل الأخير سيحمي جلاّديه من نظرة شرطة البلدية (الذين كان يسعهم إنقاذه)، ويلوم نفسه، قبل ثوان من موته، على عدم امتلاكه ما يكفي من

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القوة لكي يذبح نفسه بنفسه ويوفّر عليهما هذه المهمّة القذرة.

أما شيفيك فيقف على النقيض تماماً من ك. إنه يقلد العالم الذي يحيط به (عالم الحماقة) بطريقة منتظمة وعلى نحو يبلغ من الكمال حداً أن أحداً لايستطيع أن يعرف ما إذا كان أبلهاً فعلاً أم لا. فإذا كان يتكيف بسهولة (وبأي سعادة!) مع النظام القائم فليس لأنه يرى فيه معنى ما، وإنما لأنه لا يرى فيه أي معنى على الإطلاق. إنه يتسلى ويسلّي الآخرين، ويحوّل العالم، بواسطة مزايدات امتثالية، إلى مزحة هائلة واحدة.

(نحن الذين عرفنا النسخة الشمولية، الشيوعية من العالم الحديث، نعرف أن هذين الموقفين اللذين يبدوان ظاهرياً مصطنعين، أدبيين، مفرطين، هما موقفان حقيقيان إلى حد كبير؛ لقد عشنا في فضاء محدود من جهة بإمكانية ك، ومن جهة أخرى، بإمكانية شيفيك؛ وهذا يعني: في فضاءٍ أحد قطبيه يتمثل في التماهي مع السلطة إلى الدرجة التي تتضامن فيها الضحية مع جلادها، والقطب الآخر يتمثل في عدم قبول السلطة برفض أخذ أي شيء مأخذ الجد؛ وهذا يعني: في فضاء يقوم مابين الجدية المطلقة ـ ك ـ وعدم الجدية المطلقة ـ شيفيك ـ).

وماذا عن بروخ؟ ماهي فرضيته الأنطولوجية؟.

إن العالم هو عملية انحدار القيم (القيم الآتية من العصور الوسطى)، عملية تمتد قروناً أربعة من العصور الحديثة وهي جوهرها.

ماهي إمكانية الإنسان في مواجهة هذه العملية؟.

يكتشف بروخ ثلاث إمكانات: إمكانية بازينو، إمكانية إش، إمكانية هوغونو.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إمكانية بازينو:

يموت أخو يواكيم بازينو إثر مبارزة. يقول الأب: «لقد سقط من أجل الشرف». وترسخ هذه الكلمات إلى الأبد في ذاكرة يواكيم.

لكن صديقه برتراند يدهش: كيف يستطيع رجلان في عصر القطارات والمصانع أن يقفا وجهاً لوجه، مشدودي القامة، وذراع كل منهما مشدودة وقد حملت مسدساً؟.

وهو ما يدفع بيواكيم إلى أن يقول لنفسه: لا يملك برتراند أي فكرة عن الشرف.

ويتابع برتراند: تقاوم المشاعر تحول الزمن. إنها تملك أساساً لايمكن تحطيمه من نزعة المحافظة. فضالة وراثية.

سوى أن التعلق العاطفي بالقيم الموروثة، بفضالتها الموروثة، هو ما يجسده موقف يواكيم بازينو.

يتم إدخال بازينو في الرواية بحجة اللباس النظامي الموحد. يشرح الراوي أن الكنيسة، قديماً، بوصفها الحاكم الأعلى، سيطرت على الإنسان. وكان لباس الكهنة علامة السلطة فوق الأرضية التي تملكها الكنيسة، في حين أن لباس الضباط، وثوب القضاة كانا يمثلان الأشياء الدنيوية. وبقدر ماكان تأثير الكنيسة يتلاشى، بقدر ما كان اللباس النظامي الموحد يحل محل اللباس الكنسي ويرتفع إلى مستوى المطلق.

اللباس النظامي الموحد هو مالا نختاره، هو ما يُفرض علينا؛ يقين العالمي في مواجهة هشاشة الفردي. عندما توضع القيم التي كانت قديماً يقينيّة موضع شك وتتباعد خافضة الرأس، فإن ذلك الذي لايستطيع العيش دونها (دون إخلاص، دون أسرة، دون وطن، دون انضباط، دون حب) يحزم نفسه في عالمية لباسه النظامي الموحد حتى الزر الأخير كما

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لو أن هذا اللباس النظامي مايزال الأثر الأخير للتعالي القادر على حمايته من برد المستقبل حيث لن يكون ثمة شيء يُحتَرَم.

تبلغ قصة بازينو أوجها خلال ليلة عرسه. فزوجته إليزابيت لاتحبّه. ولايرى هو شيئاً أمامه سوى مستقبل اللا ـ حب. يتمدّد إلى جانبها دون أن يخلع ملابسه. لقد «أزعج ذلك إلى حد ما لباسه النظامي الموحد، وكانت الذيول الساقطة تتيح رؤية البنطال الأسود، لكن ما إن انتبه يواكيم إلى ذلك حتى أسرع بتنظيم كل شيء وغطى المكان. كان قد طوى ساقيه، ولكي لا يمس الغطاء حذائيه المطليين، استطاع بصعوبة شديدة أن يحافظ على قدميه فوق الكرسي إلى جانب السرير».

إمكانية إش:

كانت القيم الآتية من العصر الذي كانت فيه الكنيسة ماتزال تهيمن على الإنسان قد تزعزعت منذ زمن طويل، لكن مضمونها كان مايزال في نظر بازينو واضحاً. لم يكن يشك فيما كانه وطنُه، وكان يعلم لمن كان عليه أن يكون مخلصاً، ومن كان إلهه.

في حين تحجب القيم، أمام إش، وجهها. إن كلمات النظام، والإخلاص، والتضحية، كلمات عزيزة عليه، ولكن ما الذي تمثله في الواقع؟. لمن نضحي بأنفسنا؟. وأي نظام نطلب؟. لم يكن يعرف عن ذلك شيئاً.

إذا أضاعت قيمةٌ ما مضمونها العياني، فما الذي يبقى منها؟. لا شيء سوى شكل فارغ؛ أمر بلا جواب، لكنه يتطلب، ولا سيما في هذه الحالة بكثير من العنف، أن يُسمع وأن يُطاع. بقدر ما تتضاءل معرفة إش بما يريد بقدر مايريده بعنف.

إش: هو تعصب حقبة بلا إله. وبما أن كل القيم محجوبة، فكل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

شيء يمكن اعتباره قيمة. لقد بحث عن العدالة والنظام تارة في النضال النقابي وتارة أخرى في الدين، واليوم في السلطة البوليسية، وغداً في سراب أمريكا التي يحلم بالهجرة إليها. يمكن له أن يكون إرهابياً، كما يمكن له أيضاً أن يكون إرهابياً تائباً يشي برفاقه، مناضلاً في حزب ما، عضو طائفة، بل وكذلك كاميكازاً على استعداد للتضحية بحياته. كل العواطف التي التهبت في تاريخ عصرنا الدامي موجودة، ومكتشفة، ومشخّصة، ومضاءة بشكل رهيب في مغامرته المتواضعة.

إنّه مستاء في المكتب الذي يعمل فيه، الأمر الذي يدفعه يوماً إلى الدخول في مشادة مع أحدهم يسرح على أثرها. هكذا تبدأ قصته. إن سبب كل الفوضى التي تستثيره شخص يُدعى نانتويغ، المحاسب. والله وحده يعلم لماذا هو بالذات. لكن هذا لايحول دون عزمه على الذهاب إلى البوليس للوشاية به. أوليس هذا واجبه؟

أوليست هي الخدمة الواجب القيام بها إزاء كل الذين يتطلعون مثله إلى العدالة والنظام؟

إلا أنه ذات يوم يلتقي في إحدى الحانات نانتويغ الذي يدعوه، وهو الذي لم يكن يدري من أمره شيئاً، إلى مائدته بلطف ليشرب معه كأساً، ويجهد إش، مرتبكاً، أن يتذكر خطيئة نانتويغ لكن هذه الخطيئة «كانت الآن عسيرة على الإدراك، ومشوشة بشكل غريب بحيث أن إش أدرك على الفور عبثية مشروعه مما جعله يتناول قدحه بحركة هوجاء وبشيء من الخجل لبسه إثر ذلك».

ينقسم العالم أمام إش إلى مملكة الخير ومملكة الشر، إلا أن من المؤسف أن الخير والشر عسيران معاً على التحديد (إذ يكفي التقاء نانتويغ للكفّ عن معرفة من هو الطيب ومن هو الشرير). وحده برتراند

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وسط كرنفال الأقنعة هذا الذي يؤلفه العالم سيحمل حتى النهاية وصمة الشر على وجهه لأن خطيئته فوق الشك: إنه مثلي الجنسية، مخل بالنظام الإلهي. كان إش في بداية روايته مستعداً للوشاية بنانتويغ، وفي نهايتها يضع في علبة البريد رسالة وشاية ضدّ برتراند.

إمكانية هوغنو:

وشى إش ببرتراند. ويشي هوغنو بإش. أراد إش بوشايته أن يحمي العالم. في حين يريد هوغنو أن يحمي بوشايته مستقبله المهني.

في عالم بلا قيم مشتركة يشعر هوغنو وهو الوصولي البريء بنفسه مرتاحاً على نحو رائع. ذلك أنّ غياب الأهداف الأخلاقية يؤلّف حريّته وخلاصه.

ثمة دلالة عميقة في كونه هو، ودون أي شعور بالذنب، الذي يقتل إش. لأن «الإنسان المنتمي إلى جمعية صغيرة من القيم يقضي على الإنسان المنتمي إلى جمعية أوسع من القيم في طريقها إلى التلاشي؛ إذ البائس الأكبر هو الذي يقوم بدور الجلاّد في عملية انحطاط القيم، وفي اليوم الذي ستقرع فيه أبواق الحكم الأخير فإن الإنسان المتحرر من القيم هو الذي سيصير جلاّد عالم أدان نفسه بنفسه».

إن الأزمنة الحديثة في ذهن بروخ هي الجسر الممتد بين هيمنة الإيمان اللاعقلاني وهيمنة اللاعقلاني في عالم بلا إيمان. والإنسان الذي يرتسم شبحه في نهاية هذا الجسر هو هوغنو: مجرم سعيد، يستحيل إشعاره بالذنب. إنه نهاية الأزمنة الحديثة في نسختها المرحة.

ليس ك، وشيفيك، وبازينو، وإش، وهوغنو سوى خمس إمكانيات أساسية، خمس نقاط توجه من المستحيل بدونها، فيما يبدو لي، رسم الخريطة الوجودية لعصرنا.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تحت سماوات العصور:

إن الكواكب التي تدور في سماوات الأزمنة الحديثة تنعكس، ضمن كوكبة خصوصية دوماً، في نفس الفرد؛ وبهذه الكوكبة إنما يتحدد وضع شخصية روائيةً ما، ومعنى كينونتها.

يتكلّم بروخ عن إش وفجأة يقارنه بلوثر. كلاهما ينتميان إلى مقولة (يحلل بروخ ذلك بإسهاب) المتمردين. «إش متمرّد كما كان لوثر». اعتدنا البحث عن جذور شخصية ما في طفولتها. أما جذور إش (الذي ستبقى طفولته مجهولة منا) فهي موجودة في عصر آخر. إن ماضي إش هو لوثر.

وقد توجب على بروخ من أجل إدراك بازينو، هذا الإنسان الذي يلبس اللباس النظامي الموحد، أن يضعه في وسط عملية تاريخية طويلة يحل فيها اللباس النظامي الموحد الدنيوي محل لباس الكاهن؛ ودفعة واحدة تشتعل فوق رأس هذا الضابط المسكين القبّة السماوية للأزمنة الحديثة بكل امتدادها.

ليست الشخصية لدى بروخ متصورة بوصفها وحدانية غير قابلة للتقليد وعابرة، أو هنيهة إعجازية مقدّر لها الاختفاء، بل كجسر صلب مقام فوق الزمن يلتقي فيه لوثر وإش، مثلما يلتقي فيه الماضي والحاضر.

يجسّد بروخ مقدّماً في «**السائرون نياماً**» بهذه الطريقة الجديدة في النظر للإنسان (النظر إليه تحت قبة سماء العصور) أكثر منه في فلسفته عن التاريخ كما أرى، الإمكانيات المستقبلية للرواية.

وتحت هذه الإضاءة البروخية أقرأ «**دكتور فاوست**» لتوماس مان، رواية تعكف لا على حياة مؤلف موسيقي اسمه أدريان ليفيركون فحسب بل كذلك على عدة قرون من الموسيقى الألمانية. فأدريان ليس

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مجرد مؤلف موسيقي، بل هو المؤلف الموسيقي الذي يكمل تاريخ الموسيقى (أكبر أعماله يحمل عنوان **نهاية العالم**). وهو ليس فقط آخر مؤلف موسيقي فحسب (مؤلف **نهاية العالم**)، بل هو كذلك فاوست. كان توماس مان يفكر، وعيناه مثبتتين على شيطانية أمتّه (لقد كتب هذه الرواية في نهاية الحرب العالمية الثانية)، بالعقد الذي أبرمه الإنسان الأسطوري، تجسيد العقل الألماني، مع الشيطان. ينبثق تاريخ بلاده كلّه فجأة كما لو أنّه المغامرة الوحيدة لشخصية واحدة: لفاوست وحده.

وتحت الإضاءة البروخية أقرأ «**أرضنا**» «Terra Nostra» لكارلوس فوينتس حيث يتم إدراك المغامرة الإسبانية الكبرى (الأوربية والأمريكية) من خلال رصد خارق، ومن خلال تشويه حلمي خارق. تحول مبدأ بروخ **إش يشبه لوثر** لدى فوينتس إلى مبدأ أكثر جذرية: **إش هو لوثر**. يقدّم لنا فوينتس مفتاح منهجه: «لابد من عدة حيوات لصنع شخص واحد». وتصير أسطورة التجسد القديمة مادة حية عبر تقنية روائية تجعل من «**أرضنا**» حلماً هائلاً غريباً حيث تصنع التاريخ وتجتازه دوماً نفس الشخصيات التي تتجسّد من جديد دون توقّف. فلودوفيكو ذاته الذي اكتشف في المكسيك قارة مازالت حتى ذلك الحين مجهولة سيتواجد بعد عدة قرون في باريس مع سيليستين ذاتها التي كانت قبل قرنين عشيقة فيليب الثاني. إلى آخره إلى آخره.

ففي لحظة النهاية (نهاية حب، نهاية حياة، نهاية حقبة) يتكشف الزمن الماضي فجأة كما لو أنه كلّ ويلبس شكلاً واضحاً ومكتملاً على نحو مضيء. إن لحظة النهاية بالنسبة لبروخ هي هوغنو، وبالنسبة لتوماس مان هي هتلر، أما بالنسبة لفوينتس فهي الحدود الأسطورية لألفي عام؛ وانطلاقاً من هذا المرقب الخيالي، يبدو التاريخ، هذا الشذوذ الأوربي، هذه اللطخة على نقاء الزمن، كما لو أنه كان منتهياً، مهجوراً،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

متوحداً، ودفعة واحدة متواضعاً، ومؤثراً شأن أيّ حكاية فردية عادية سننساها غداً.

والواقع أنه إذا كان لوثر هو إش، فإن القصة التي تقود من لوثر إلى إش ليست إلا سيرة شخص واحد: مارتن ـ لوثر إش. وكل التاريخ ليس إلا قصة عدة شخصيات (فاوست، دون جوان، دون كيشوت، إش) اجتازت معاً عصور أوربا.

فيما وراء السببية:

رجل وامرأة يلتقيان في مزرعة ليفين، كائنان متوحدان، كئيبان، يعجب كلٌّ منهما بالآخر ويرغب، في أعماقه، أن يحيا حياته مع صاحبه. ولم يكونا ينتظران سوى فرصة يكونان فيها وحيدين خلال لحظة كيما يعبر كل منهما للآخر عن هذه الرغبة. وأخيراً يتواجدان ذات يوم دون شاهد في الغابة حيث ذهبا لقطف الفطر. وسكتا، مرتبكين، عارفين أن اللحظة قد آنت وأنه يجب انتهاز هذه الفرصة. وفي الوقت الذي كان الصمت يخيّم منذ أمد طويل، تبدأ المرأة فجأة «ضد إرادتها وعلى غير انتظار» بالكلام عن الفطر. ثم خيّم الصمت من جديد، ويبحث الرجل عن الكلمات ليصوغ بها تصريحه لكنه بدلاً من الكلام عن الحبّ، يتكلم هو الآخر «بسبب حافز غير منتظر»... عن الفطر.. وعلى طريق العودة كانا مستمرين في الكلام عن الفطر، عاجزين وخائبين لأنهما لن يتكلما أبداً، وهما يعرفان ذلك، عن الحب.

قال الرجل لنفسه بعد العودة إنه إن لم يتكلم عن الحب فذلك بسبب امرأته المتوفاة التي لم يكن يسعه أن يخون ذكراها. لكننا نعرف جيداً أن ذلك ليس إلا سبباً مزيفاً لا يستدعيه إلا ليواسي نفسه. يواسي نفسه؟ نعم. لأننا يمكن أن نقبل فقدان حب لسبب ما ولكننا لن نغفر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لأنفسنا أبداً أن نفقده دون أي سبب.

تبدو هذه الحكاية الجميلة كما لو أنها رمز واحد من أكبر اكتشافات آناكارنينا: إضاءة الجانب اللا - سببي، غير القابل للإحصاء، بله السري للفعل الإنساني.

ماهو الفعل: سؤال الرواية الأبدي، سؤالها المقوم إذا صحّ التعبير. كيف يولد القرار؟ كيف يتحول إلى عمل، وكيف تتسلسل الأعمال لتصير مغامرة؟

انطلاقاً من مادة الحياة الغريبة الفوضوية حاول الروائيون القدماء تجريد خيط عقلانية شفافة؛ إن مايولد العمل في منظورهم هو المحرك الذي يمكن إدراكه عقلانياً، والعمل يستدعي عملاً آخر. وما المغامرة سوى التسلسل السببي بشكل ساطع للأعمال.

يحبّ فيرتر امرأة صديقه. لكنه لايستطيع خيانة الصديق، كما لايستطيع التخلي عن حبّه، فيقتل نفسه. ويشف الانتحار كما لو كان معادلة رياضية.

ولكن لماذا تنتحر آنا كارنينا؟.

يريد الرجل الذي تحدّث عن الفطر بدلاً من الحب أن يقنع نفسه أنه إنما فعل ذلك بسبب تعلقه بزوجته الراحلة. والأسباب التي يسعنا العثور عليها للفعل الذي أقدمت عليه آنا كارنينا ستكون لها ذات القيمة. صحيح أن الناس كانوا يبدون لها الاحتقار، لكن أو لم يكن يسعها أن تحتقرهم بدورها؟ كانت تمنع من الذهاب لرؤية ابنها، ولكن هل كان هذا الوضع نهائياً وميؤوساً منه؟. كان فرونسكي غير مسرور من هذا الوضع نسبيّاً ولكن أو لم يكن مايزال رغم كلّ شيء يحبّها؟.

ثم إن آنا لم تكن قد جاءت المحطة لتنتحر، بل جاءت ترى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فرونسكي. وقد ألقت بنفسها تحت القطار دون أن تكن قد اتخذت قراراً بذلك. إن القرار هو الذي أخذ آنا بالأحرى، الذي فاجأها (sur - prise). وشأن الرجل الذي كان يتحدث عن الفطر، كانت آنا تتصرّف «بسبب حافز غير منتظر». وهو الأمر الذي لايعني أن تصرفها يخلو من المعنى. سوى أن هذا المعنى يتواجد فيما وراء السببية التي يمكن إدراكها عقلانياً. لقد توجب على تولستوي (للمرة الأولى في تاريخ الرواية) استخدام الحوار الداخلي شبه الجويسي ليعيد صياغة النسيج الدقيق للحوافز الهاربة، وللأحاسيس العابرة، وللأفكار الجزئية، كيما يجعلنا نرى التوجه الانتحاري لنفسية آنا كارنينا.

مع آنا نبتعد عن فيرتر، وكذلك عن كيريلوف. يقتل هذا الأخير نفسه لأن ثمة مصالح محددة بوضوح، ومؤامرات موصوفة بدقة قد دفعته إلى ذلك. إن عمله، على جنونه، عقلاني وواع تم التفكير فيه ملياً والإعداد له. إن طبع كيريلوف يقوم كلية على فلسفته الغريبة عن الانتحار، وليس عمله سوى الامتداد المنطقي تماماً لأفكاره.

يدرك دستويفسكي جنون العقل الذي يريد في عناده المضيّ حتى نهاية منطقه. أما ميدان استقصاء تولستوي فيتواجد على الطرف المقابل: إنه يكشف عن تدخلات اللامنطقي، اللاعقلاني، ولذلك تحدثت عنه. إن الاستناد إلى تولستوي يضع بروخ ضمن ظرف واحد من أكبر استقصاءات الرواية الأوربية: استقصاء الدور الذي يلعبه اللاعقلاني في قراراتنا وفي حياتنا.

التشابكات:

يتردد بازينو على عاهرة تشيكية تدعى روزينا، في الوقت الذي يعدّ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فيه أبواه زواجه من فتاة تنتمي إلى وسطهما الاجتماعي: إليزابيت. لم يكن بازينو يحبها على الإطلاق، ومع ذلك فهي تشده إليها . والحق أن مايشده إليها لم يكن شخصها بل كل ما تمثله في نظره.

عندما يذهب لرؤيتها للمرة الأولى، تشع الشوارع والحدائق وبيوت الحي الذي تسكن فيه «أمناً عميقاً ومستقراً»؛ ويستقبله بيت إليزابيت بجوّ سعيد «مؤلف كلّه من الأمن والعذوبة تحت رعاية الصداقة» التي «ستتحول إلى حب» ذات يوم كيما «ينطفىء الحب بدوره ذات يوم ويتحول إلى صداقة». إن القيمة التي يرغبها بازينو (أمن الأسرة الصداقي) تتقدم إليه قبل أن يرى تلك التي يتوجب عليها أن تصير (بالرغم منه وضد طبيعته) حاملة هذه القيمة.

هاهو يجلس في كنيسة قريته التي كانت مهبط رأسه، ويتخيّل، مغمض العينين، الأسرة المقدسة على غيمة فضيّة، ومعها في الوسط العذراء الجميلة مريم. عندما كان طفلاً كان يتحمّس في الكنيسة ذاتها للصورة ذاتها. كان يحب آنئذ خادمة بولونية تعمل في مزرعة أبيه، وكان في أحلام يقظته، يماهيها في العذراء، متخيلاً نفسه جالساً على ركبتيها الجميلتين، ركبتي العذراء التي غدت خادمة. والواقع أنه في ذلك اليوم كان يرى من جديد، مغمض العينين، العذراء، ويلاحظ فجأة أن شعرها أشقر! نعم إن لمريم شعر إليزابيت!. فوجىء بذلك واندهش منه! وبدا له أن الله نفسه يجعله يعلم بواسطة حلم اليقظة هذا أن هذه المرأة التي لايحبّها هي في الواقع حبّه الحقيقي والوحيد.

يتأسس المنطق اللاعقلاني على آليه التشابك: يملك بازينو معنىً تافهاً عما هو واقعي؛ فسبب الأحداث يفلت منه؛ ولن يعرف على الإطلاق ما يختبىء وراء نظرة الآخرين؛ ومع ذلك، ورغم أن العالم الخارجي مقنّع، لا يمكن تعرفه، وغير سببي، فإنه ليس أخرساً: إنه يحادثه. تماماً

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كما هو الأمر في قصيدة بودلير الشهيرة حيث «الأصداء الطويلة.. تختلط»، وحيث «العطور، والألوان، والأصوات تتجاوب»: شيء يقترب من شيء آخر، يختلط معه (إليزابيت تختلط مع العذراء)، وبهذا التقارب يشرح ذاته على هذا النحو.

إش هو عشيق المطلق. «لايمكننا أن نحب إلا مرة واحدة» هي عبارته المفضلة، وبما أن السيدة هانتجن تحبه، فإنها لم تستطع أن تحب (حسب منطق إش) زوجها الأول الراحل. وتبعاً لذلك فإن هذا الأخير قد نال وطره منها ولم يستطع أن يكون إلا رجلاً قذراً. قذر شأن برتراند. لأن ممثلي الشر يتشابهون. إنهم يختلطون معاً؛ وليسوا في النهاية سوى تجليات مختلفة لنفس الجوهر. إذ في اللحظة التي يحاذي فيها إش بنظرته لوحة السيد هانتجن على الجدار تجتاز الفكرة رأسه: الذهاب فوراً للوشاية ببرتراند إلى البوليس. لأنه إذا نال إش من برتراند فكأنه ينال من الزوج الأول للسيدة هانتجن، فكأنه يحررنا، جميعاً، من جزء صغير من الشر العام.

غابات الرموز:

يجب أن نقرأ بانتباه وببطء رواية **«السائرون نياماً»**، وأن نتوقّف عند الأفعال اللامنطقية والتي يمكن مع ذلك فهمها لنرى **النظام** الباطن، والتحتي الذي تتأسس عليه قرارات أشخاص شأن بازينو، أو روزينا، أو إش. هذه الشخصيات ليست قادرة على مواجهة الواقع كشيء عياني. إذ كل شيء يتحول أمام أعينهم إلى رموز (إليزابيت تتحول إلى رمز الاستقرار العائلي، برتراند يتحول إلى رمز الجحيم)، وعندما يحسبون أنهم يؤثرون على الواقع، فإنهم إنما يستجيبون في الحقيقة للرموز.

يجعلنا بروخ نفهم أن نظام التشابكات ونظام **الفكر الرمزي** هو في

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أساس كل سلوك، فردي أو جماعي. يكفي أن نفحص حياتنا لنرى إلى أي حدّ يؤثر هذا النظام اللاعقلاني أكثر بكثير من تأثير فكر العقل على مواقفنا: هذا الرجل الذي يجعلني أستدعي، بسبب حبه لأسماك الحوض، رجلاً آخر سبّب لي في الماضي مصيبة رهيبة، يستثير فيّ دوماً حذراً لا أستطيع التغلّب عليه.

لايهيمن النظام اللاعقلاني على الحياة السياسية بقدر أقل: لقد ربحت روسيا الشيوعية مع الحرب العالمية الأخيرة في الوقت نفسه حرب الرموز، فقد نجحت على الأقل خلال نصف قرن من أن توزع على أفراد الجيش الهائل المكون من أمثال إش، من المتعطشين للقيم بقدر عجزهم عن التمييز بينها، رموز الخير والشر. ولذلك لن يستطيع الغولاغ[8] أبداً أن يحتل محل النازية بوصفه رمز الشر المطلق. ولذلك نتظاهر بكثرة وعفوية ضد حرب فيتنام ولا نفعل ذلك ضد حرب أفغانستان. فيتنام، الاستعمار، العنصرية، الإمبريالية، الفاشية، النازية.. كل هذه الكلمات تتجاوب كما تتجاوب الألوان والأصوات في قصيدة بودلير، في حين أن حرب أفغانستان هي إذا صح القول **خرساء رمزياً** أو هي على كل حال فيما وراء الدائرة السحرية للشر المطلق، دفاقة بالرموز.

أفكر كذلك بهذه المجازر اليومية على الطرقات، بهذا الموت البشع والمبتذل في آن والذي لايشبه السرطان ولا السيدا لأنه ليس من فعل الطبيعة بل هو من فعل الإنسان، ومن ثم فهو موت شبه إرادي، فكيف لايصيبنا بالذهول، ولا يقلب حياتنا رأساً على عقب، ولايرغمنا على القيام بإصلاحات هائلة؟ لا، إنه لايصيبنا بالذهول

٨ ـ الغولاغ هو معسكرات الاعتقال في الاتحاد السوفياتي.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لأننا، شأن بازينو، نملك معنى فقيراً عن الواقعي، وهذا الموت الذي يتستر بقناع سيارة جميلة يمثل، في الواقع، ضمن المجال فوق الواقعي للرموز، الحياة؛ وهذه الحياة المبتسمة تختلط مع الحداثة، والحرية، والمغامرة، كما تختلط إليزابيت مع العذراء. إن موت المحكوم عليهم بالإعدام، على ندرته، يستثير انتباهنا ويوقظ مشاعرنا أكثر بكثير: فهو إذ يختلط مع صورة الجلاد يملك طاقة رمزية أشد قوةً وإظلاماً وحضاً على الرفض. إلى آخره.

الإنسان طفل ضالّ في «غابات الرموز» - كيما نستشهد ثانية بقصيدة بودلير -.

(معيار الرشد: القدرة على الصمود في وجه الرموز. لكن الإنسانية تصير شابّة أكثر فأكثر).

النزعة التاريخية التعددية:

يرفض بروخ في مراسلاته عدة مرات جمالية الرواية «السيكولوجية» أو «التاريخية التعددية». ويبدو لي أنه أسيء اختيار الوصف الثاني كما أنه يضلنا. إذ أن كاتباً آخر من بلد بروخ هو أدالبير ستيفتر Adalbert Stifter، مؤسس النثر النمساوي، بروايته «**صيف سان مارتان**» Der Nachsommer عام ١٨٥٧ (نعم، **سنة مدام بوفاري** الكبرى) هو الذي أبدع «الرواية التاريخية التعددية» بالمعنى الدقيق للكلمة. وهذه الرواية مشهورة، إذ أن نيتشه قد صنّفها ضمن الكتب الأربعة الكبرى في النثر الألماني. لكنها بالكاد تكاد تقرأ في نظري: فنحن نتعلم منها الكثير عن الجيولوجيا، والنبات، والحيوان، وجميع الحِرف، والرسم، والعمارة، لكنّ الإنسان والأوضاع الإنسانية تتواجد على هامش هذه الموسوعة التربوية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الهائلة. وبسبب «نزعتها التاريخية التعددية» على وجه الدقة افتقرت هذه الرواية كلياً إلى خصوصية الرواية.

في حين ليست هذه حال بروخ. إنه يتابع «ما تستطيع الرواية وحدها اكتشافه». لكنه يعرف أن الشكل المتواضع عليه (القائم حصراً على مغامرة شخصية، والراضي بمجرد قص هذه المغامرة) يحد من الرواية، ويقلص طاقاتها الإدراكية. إنه يعرف أيضاً أن الرواية تملك ملكة استثنائية على الاستيعاب: ففي حين أن الشعر والفلسفة لايقدران على استيعاب الرواية، تقدر الرواية على استيعاب الشعر والفلسفة دون أن تفقد شيئاً من هويتها التي تتميز على وجه الدقة (يكفي أن نذكر رابليه وسرفانتس) بنزعتها نحو ضم كل الأنواع، وبقدرتها على هضم كل المعارف الفلسفية والعلمية. تعني كلمة «التاريخية التعددية» في منظور بروخ إذن: استنفار كل الوسائل العقلية وكل الأشكال الشعرية لإيضاح «ما تستطيع الرواية وحدها اكتشافه»: كينونة الإنسان. ولابد أن يقتضي ذلك بالطبع تحولاً عميقاً في شكل الرواية.

اللا منجز:

سأسمح لنفسي أن أعبر عن آراء شخصية جداً: إن الرواية الأخيرة من مجموعة «**السائرون نياماً**» (**هوغنو أو الواقعية**) التي أمكن فيها المضي بعيداً في النزعة التركيبية وفي تحول الشكل، تستثير إعجابي وتغمرني بالسعادة لكنها تتركني غير راضٍ عن عدة عناصر:

- يتطلب قصد «التاريخية التعددية» تقنية الإيجاز التي لم يعثر عليها بروخ؛ وهذا ماجعل الوضوح المعماري للرواية يشكو من فقدانها؛

- تبقى العناصر الأخرى (الأشعار، الحكايات، الحكم، التحقيقات،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المقالات) متواجدة جنباً إلى جنب أكثر من تواجدها مصهورة في وحدة «بوليفونية» حقيقية.

ـ إن المقال الممتاز عن انحطاط القيم، رغم تقديمه بوصفه نصاً كتبته إحدى الشخصيات، يمكن بسهولة أن يفهم على أنه تعبير عن رأي المؤلف، أو حقيقة الرواية، وتلخيصها، وأطروحتها، وأن يُغير بذلك من النسبية التي لا غنى عنها للفضاء الروائي.

تنطوي كل المبدعات الكبرى (وبشكل خاص لأنها كبرى) على شيء لم يستكمل بعد. يدهشنا بروخ لا بما قام به وأنجزه فحسب بل كذلك بكل ما تطلع إليه ولم يبلغه. إن مالم يستكمل بعد من مبدعه يمكن أن يجعلنا نفهم ضرورة: ١) فن جديد **للجرد الجذري** (يسمح باستيعاب تعقد الوجود في العالم الحديث دون أن نضيع الوضوح المعماري)؛ ٢) فن جديد **للتضاد الروائي** (قابل لأن يصهر في موسيقى واحدة الفلسفة والقصة والحلم)؛ ٣) فن **المقالة الروائية على نحو خاص** (أي فن لايزعم حمل رسالة نبوية بل يبقى فرضياً، أو لعبياً، أو ساخراً).

نزعات الحداثة:

ربما كان بروخ بين كبار روائيي عصرنا كافة أقلهم شهرة. وليس من الصعوبة فهم ذلك. إذ ما كاد ينتهي من كتابة روايته **«السائرون نياماً»** حتى رأى السلطة السياسية في قبضة هتلر والحياة الثقافية الألمانية معدومة؛ وبعد خمس سنوات من ذلك يغادر النمسا إلى أمريكا حيث سيبقى فيها حتى موته. لم يكن بوسع مبدعه، ضمن هذه الشروط، وقد حُرم من جمهوره الطبيعي، وحُرِمَ من التواصل مع حياة أدبية عادية أن يلعب دوره في زمنه: أي أن يجمع من حوله جماعة من القراء، والمتحمّسين، والعارفين، وأن يخلق مدرسة، ويؤثّر على كتّاب آخرين.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولقد تم اكتشاف مبدعه، كما هو الأمر مع مبدع موزيل ومبدع غومبروفيتش (أو إعادة اكتشافه) في وقت متأخر جداً (وبعد موت مؤلفه) من قبل أولئك الذين كانوا، شأن بروخ نفسه، مأخوذين بالشكل الجديد، أو، بعبارة أخرى، أولئك الذين كانوا يملكون اتجاهاً «حداثياً». لكن حداثتهم لم تكن تشبه حداثة بروخ. لا لأنها كانت أكثر تأخراً أو أكثر تقدماً؛ بل لأنها كانت مختلفةً بجذورها وبموقفها وبجماليتها إزاء العالم الحديث.

ولقد سبب هذا الاختلاف شيئاً من الارتباك: فقد ظهر بروخ (كما هو الأمر بالنسبة لموزيل، وكذلك غومبروفيتش) كمجدّد كبير حقاً. لكنّه لم يكن يستجيب للصورة السائدة والمتواضع عليها عن الحداثة (إذ كان يجب الاتفاق في النصف الثاني من هذا القرن مع حداثة المعايير المرموزة، الحداثة الجامعية، المكرّسة رسمياً).

تطالب هذه الحداثة المكرسة مثلاً بتحطيم الشكل الروائي. أما في منظور بروخ فإن إمكانيات الشكل الروائي ماتزال أكبر من أن تكون قد استنفذت.

تريد الحداثة المكرسة أن تتخلص الرواية من زخرفة الشخصية التي ليست في نظرها أخيراً إلا قناعاً يخفي دون فائدة وجه المؤلف. أما في شخصيات بروخ فإن أنا المؤلف لا يمكن الكشف عنها.

حرّمت الحداثة المكرسة مفهوم الشمولية، هذه الكلمة ذاتها التي كان بروخ، بالمقابل، يستخدمها طواعية ليقول: في عصر تقسيم العمل المبالغ فيه، عصر التخصّص الجامح، تبقى الرواية واحدة من آخر المواقع التي مايزال الإنسان يستطيع فيها الاحتفاظ بعلاقات مع الحياة في مجموعها.

وحسب الحداثة المكرّسة فُصِلَت الرواية «الحديثة» بحدود لايمكن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

اجتيازها عن الرواية «التقليدية» (باعتبار هذه الرواية «التقليدية» هي السلة التي جمع فيها كما اتفق أطوار الرواية كافة خلال أربعة قرون). في حين أن الرواية الحديثة في منظور بروخ تستمر في البحث ذاته الذي شارك فيه الروائيون الكبار كافة منذ سرفانتس.

ثمة، وراء الحداثة المكرسة، فضالة ساذجة مترسّبة من الاعتقاد بالأخرويات: تاريخ ينتهي، وآخر (أفضل)، قائم على قاعدة جديدة كليّاً، يبدأ. أما لدى بروخ فهناك الوعي الكئيب بتاريخ يكتمل في ظروفٍ معاديةٍ بشكلٍ عميقٍ لتطور الفن، ولتطور الرواية بوجه خاص.

○ ○ ○

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الجزء الرابع

محادثة حول فن التأليف


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

* سوف أبدأ هذه المحادثة باستشهاد مقتطف من نصّك عن هيرمان بروخ. تقول: «تنطوي كل المبدعات الكبرى (وبشكل خاص لأنها كبرى) على شيء لم يستكمل بعد. يدهشنا بروخ، لا بما قام به وأنجزه فحسب، بل كذلك بكل ماتطلع إليه ولم يبلغه. إن مالم يستكمل بعد من مبدعه يمكن له أن يجعلنا نفهم ضرورة: ١) فن جديد **للجرد الجذري** (يسمح باستيعاب تعقّد الوجود في العالم الحديث دون أن نضيع الوضوح المعماري)؛ ٢) فن جديد **للتضاد الروائي** (قابل لأن يصهر في موسيقى واحدة الفلسفة والقصة والحلم)؛ ٣) فنّ **المقالة الروائية على نحو خاص** (أي فن لا يزعم حمل رسالة نبوية، بل يبقى فرضياً، أو لعبياً، أو ساخراً).». في هذه النقاط الثلاث نكتشف برنامجك الفني. فلنبدأ بالنقطة الأولى. الجرد الجذري.

** يتطلب إدراك تعقد الوجود في العالم الحديث، فيما يبدو لي، تقنية الإيجاز والتكثيف. وإلا وقعت في فخّ الإطالة إلى ما لانهاية. إن **«الإنسان بلا سمات»** هي إحدى روايتين أو ثلاث روايات أحبها. لكن لا تطلب مني أن أعجب بامتدادها الهائل وغير الكامل. تخيل قصراً هو من الضخامة بحيث لايسعك أن تحيط به بنظرة واحدة. تخيل رباعية موسيقية تدوم تسع ساعات. ثمة حدود أنتروبولوجية لايجب تجاوزها، كحدود الذاكرة على سبيل المثال. إذ يتوجب أن تكون في نهاية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قراءتك قادراً على تذكر البداية. وإلا تغدو الرواية بلا شكل، فضلاً عن أن «وضوحها المعماري» مغطى بالضباب.

* يتألف «**كتاب الضحك والنسيان**» من سبعة أجزاء. لو أنك عالجت هذه الأجزاء بطريقة أقل إيجازاً لأمكنك كتابة سبع روايات طويلة مختلفة.

** لكني لو كنت كتبت سبع روايات مستقلة لما أمكنني أن آمل القبض على «تعقد الوجود في العالم الحديث» في كتاب واحد. يبدو لي فن الإيجاز إذن ضرورة. إنه يتطلب: الذهاب دوماً إلى قلب الأشياء مباشرة، وضمن هذا السياق يخطر على بالي المؤلف الموسيقي الذي أعجب به بحماس شديد منذ طفولتي: ليوس ياناسيك Leos Janacek. إنه أحد كبار مؤلفي الموسيقى الحديثة. ففي الحقبة التي كان فيها شوينبرغ وسترافينسكي مايزالان يكتبان مؤلفات للأوركسترا الكبرى، كان هو يدرك أن توليفة الأوركسترا ترزخ تحت وطأة علامات موسيقية لافائدة منها. بهذه الإرادة في الفرز إنما بدأ ثورته. وكما تعلم، فإنه في كل تأليف موسيقي هناك الكثير من التقنيات: عرض الثيمة، تفصيلها، التنويعات، العمل البوليفوني الذي غالباً ما تتم أتمتته، ملء الأقسام الخاصة بالفرقة الموسيقية، الجسور[٩]، إلخ. بوسعنا اليوم أن نصنع الموسيقى بواسطة العقل الألكتروني، ولكن العقل الألكتروني كان يتواجد دوماً في رؤوس المؤلفين الموسيقيين: إذ باستطاعتهم على الأقل وضع سوناتا دون أي فكرة جديدة، وذلك عن طريق تفصيل قواعد التأليف الموسيقي على نحو سيبرنيطيقي. كان هدف ياناسيك هو تدمير «العقل الألكتروني»!. فبدلاً من الجسور، تقريب مفاجىء للألحان، وبدلاً

٩ ـ تسلسل، تتابع: شكل من أشكال التأليف الموسيقي.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من التنويعات، التكرار، والمضي دوماً إلى قلب الأشياء: وحدها العلامة الموسيقية التي تقول شيئاً جوهرياً تملك الحق في الوجود. مع الرواية، الشيء ذاته تقريباً: هي الأخرى مرهقة بـ«التقنية»، بالمواضعات التي تعمل بدلاً من المؤلف: عرض شخصية ما، وصف بيئة ما، إدخال الفعل في وضع تاريخي ما، ملء الامتداد الزمني لحياة الشخصيات بحلقات غير مفيدة؛ كل تغيير في الديكور يتطلب عروضاً وأوصافاً وشروحاً جديدة. إن هدفي كهدف ياناسيك: تخليص الرواية من آلية التقنية الروائية، واللفظية الروائية، وجعلها كثيفة.

* تتحدّث في المقام الثاني عن «فن جديد في التضاد الروائي». لكنه لايرضيك تماماً لدى بروخ.

** خذ الرواية الثالثة من **«السائرون نياماً»**. إنها مؤلفة من خمسة عناصر، خمسة «خطوط» مختلفة فيما بينها بشكل مقصود: ١) **الحكاية الروائية** القائمة على الشخصيات الثلاث للثلاثية: بازينو، إش، هوغنو؛ ٢) **القصة الحميمية** عن هانّا ويندليننغ؛ ٣) **التحقيق عن المستشفى العسكري**؛ ٤) **الحكاية الشعرية** (وجزء منها أبيات شعر) عن فتاة من جيش السلام؛ ٥) **المقال الفلسفي** (المكتوب بلغة علميّة) عن انحطاط القيم. كل واحد من هذه الخطوط الخمسة رائع في حدّ ذاته. ومع ذلك، وعلى الرغم من معالجة هذه الخطوط على نحو متزامن ضمن تناوب مستمر (أي مع قصد «بوليفوني» واضح) فإنها ليست موحّدة، ولا تشكل مجموعاً لا يمكن تقسيمه؛ وبعبارة أخرى يبقى القصد البوليفوني على المستوى الفني غير منجز.

* ألا تؤدي كلمة «بوليفوني» المطبقة على الأدب بشكل مجازي إلى متطلبات لا تستطيع الرواية إرضاءها؟

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

** إن البوليفونية الموسيقية هي تطوير **متزامن** لصوتين أو لعدة أصوات (خطوط لحنية) تحتفظ، رغم ارتباطها على نحو كامل، باستقلال نسبي. البوليفونية الروائية؟. لنقل قبل كل شيء ما الذي يقف على النقيض منها: التأليف **وفق خط واحد**. في حين أن الرواية قد حاولت منذ بداية تاريخها التخلص من الخط الواحد وفتح ثغرات في القص المستمر لحكاية ما. يقص سرفانتس سفر دون كيشوت وفق خط مستمر واحد. لكن دون كيشوت يلتقي خلال سفره بشخصيات أخرى تقص كل واحدة منها حكايتها الخاصة بها. هناك أربع قصص في الجزء الأول. أربع ثغرات تسمح بالخروج من نسيج الخط الواحد للرواية.

* ولكن ذلك ليس من البوليفونية في شيء!.

** لأنه لا وجود هنا للتزامن. ولكي أستعير كلمات شكلوفسكي أقول إننا هنا إزاء قصص «معلّبة» ضمن «علبة» الرواية. بوسعك أن تجد منهج «التعليب» لدى كثير من روائيي القرن السابع والثامن عشر. في حين طور القرن التاسع عشر طريقة أخرى في تجاوز الخط الواحد، الطريقة التي يسعنا أن نطلق عليها بوليفونية لأننا لا نملك اسماً أفضل لها. «**الشياطين**». إذا حاولت تحليل هذه الرواية من وجهة نظر تقنية محضة فإنك ستلاحظ أنها مؤلفة من ثلاثة خطوط تتطور معاً وكان يسعها أن تشكل ثلاث روايات مستقلة: ١) الرواية **الساخرة** عن الحب بين المرأة العجوز ستافروغين وستيفان فيرخوفنسكي: ٢) الرواية **الرومانتيكية** عن ستافروغين وعلاقاتها الغرامية؛ ٣) الرواية **السياسية** لفريق الثوار. ونظراً لأن هذه الشخصيات تعرف بعضها البعض الآخر، فإن تقنية شديدة الدقة من الحبك استطاعت أن تربط هذه الخطوط

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الثلاثة بسهولة ضمن مجموع واحد لا يمكن تقسيمه. فلنقارن بهذه البوليفونية الدستويفسكية بوليفونية بروخ التي تذهب بعيداً في إنجازها. ففي حين أن خطوط «الشياطين» الثلاثة على اختلاف طبيعتها هي من نوع واحد (ثلاث قصص **روائية**) فإن أنواع الخطوط الخمسة لدى بروخ تختلف اختلافاً جذرياً: رواية؛ قصة؛ تحقيق صحفي؛ قصيدة؛ مقالة. هذا الاستيعاب لأنواع غير روائية في بوليفونية الرواية يؤلف الابتكار الثوري لبروخ.

* لكن هذه الخطوط الخمسة ليست متلاحمة بشكل كاف في نظرك. فالواقع أن هانّا ويندلينغ لا تعرف إش، وفتاة جيش السلام لن تعلم أبداً بوجود هانّا ويندلينغ. ليس ثمة أي تقنية في الحبك تستطيع إذن أن توحد في كل واحد هذه الخطوط الخمسة المختلفة التي لا تلتقي ولاتتصالب.

** إنها لا ترتبط فيما بينها إلا بالثيمة المشتركة. لكني أجد هذا الاتحاد الثيماتي كافياً تماماً. إن مشكلة الاختلاف تتواجد في مكان آخر. فلنستعد ماقلناه: تتطور الخطوط الخمسة للرواية لدى بروخ بشكل متزامن، دون أن تلتقي وتتحد بثيمة أو بعدة ثيمات. وقد أطلقت على هذا النوع من التأليف تسمية مستعارة من الموسيقى: البوليفونية. وسترى أنه ليس من اللافائدة بمكان أن تُقارن الرواية بالموسيقى. الواقع أن واحداً من المبادىء الأساسية لكبار البوليفونيين يقوم على **تساوي الأصوات**: يجب ألا تكون ثمة سيادة لأي صوت، كما يجب ألا يقوم أي صوت بمجرد دور المرافقة. في حين يبدو لي أن عيب الرواية الثالثة من «**السائرون نياماً**» يتمثل في أن «الأصوات» الخمسة ليست متساوية. إن الخط رقم واحد (الحكاية «الروائية» عن إش وهوغنو) يحتل كمّياً مكاناً

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يفوق في مساحته مكان الخطوط الأخرى فضلاً عن أنه مُفَضّلٌ نوعياً من حيث أنه مرتبط، بواسطة إش وبازينو، بالروايتين السابقتين. فهو يجذب الانتباه أكثر ويوشك أن يجعل من دور «الخطوط الأربعة الأخرى» مجرد دور «مرافقة». شيء آخر: إذا كان لا يمكن للفوغ[١٠] لدى باخ أن يتخلى عن أيٍّ من أصواته، فإن بوسعنا، بالمقابل، أن نتخيل قصة هانّا ويندلينغ أو المقالة عن انحطاط القيم بوصفهما نصّين مستقلين لايمكن لغيابهما أن يفقد الرواية معناها ولا وضوحها. في حين أن الشرطين اللذين **لا غنى عنهما** للتضاد الروائي في نظري هما: ١) تساوي «الخطوط» المتتالية؛ ٢) عدم إمكان تقسيم المجموع. مازلت أذكر اليوم الذي أنجزت فيه الجزء الثالث من «**كتاب الضحك والنسيان**» الذي يحمل عنوان «**الملائكة**». أعترف بأني كنت فخوراً إلى حد كبير، مقتنعاً بأنني اكتشفت طريقة جديدة في بناء القصة. يتألف هذا النص من العناصر التالية: ١) الحدوتة عن الطالبتين واسترفاعهما[١١]؛ ٢) السيرة الذاتية؛ ٣) المقالة النقدية عن كتاب يدافع عن المرأة؛ ٤) حكاية الملاك والشيطان؛ ٥) حكاية إدوار الذي يطير فوق براغ. لايمكن لكل من هذه العناصر أن تتواجد دون الآخر، إذ أن كلاً منها يضيء الآخر ويشرحه من خلال النظر في ثيمة واحدة، أو تساؤل واحد: «ماهو الملاك؟». وحده هذا التساؤل يوحّدُها. أما الجزء السادس الذي يحمل هو الآخر عنوان «**الملائكة**» فهو يتألف من: ١) قصة حلميّة عن موت تامينا: ٢) حكاية شخصية عن موت والدي؛ ٣) تأملات في الموسيقى؛ ٤) تأمّلات عن النسيان الذي يغزو براغ. أية علاقة بين أبي وتامينا التي يعذّ بها الأطفال؟. ذلك، لنستعيد الجملة العزيزة على السرياليين: «لقاء

١٠ ـ تسلسل، تتابع: شكل من أشكال التأليف الموسيقي.

١١ ـ قدرة المرء على رفع جسم بقوة الإرادة وحدها.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

آلة الخياطة مع الشمسية» على طاولة الثيمة ذاتها. إن البوليفونية الروائية شعر أكثر منها تقنية.

* إن التضاد في «**خفة الكائن الهشة**» أكثر رصانة.

** يدهشنا الطابع البوليفوني في الجزء السادس إلى حد كبير: قصة ابن ستالين، تأملات لاهوتية، حادث سياسي في آسيا، موت فرانز في بانكوك ودفن توماس في بوهيميا... كل ذلك مرتبط بالتساؤل الدائم: «ماهو الكيتش؟». هذا المقطع البوليفوني هو المفتاح الأساسي لكل البناء. وكل سر التوازن المعماري يتواجد هنا.

* أي سر؟

** سران في الواقع. أولاً: هذا الجزء لايقوم على قاع قصة ما بل على قاع مقالة (مقالة حول الكيتش). وثمة مقاطع من حياة الشخصيات موضوعة في هذا المقال بوصفها «أمثلة»، أو «أوضاعاً يجب تحليلها». وعلى هذا النحو «وخلال مرورنا» وبشكل شديد الإيجاز نعلم بنهاية حياة فرانز، وسابينا، وانحلال العلاقات بين توماس وابنه. هذا الإيجاز خفّف إلى حد رائع من ثقل البناء. ثانياً: النقل التاريخي. فأحداث الجزء السادس تجري بعد أحداث الجزء السابع (والأخير). بفضل هذا النقل، ورغم الطابع المثالي للجزء الأخير، فقد تمّ إغراقه بنوع من الكآبة مصدرها معرفتنا بالمستقبل.

* أعود إلى دراستك عن «**السائرون نياماً**». لقد عبرّت عن بعض التحفّظات بمناسبة المقالة عن انحطاط القيم. إن بوسعها، بسبب لهجتها القاطعة وأسلوبها العلمي، أن تفرض نفسها في نظرك بوصفها المفتاح الأيديولوجي للرواية، بوصفها «حقيقتها»، وأن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تحول ثلاثية «**السائرون نياماً**» كلها إلى مجرد برهنة روائية على فكر عظيم. لهذا فإنك تتحدث عن ضرورة «فن للمقالة الروائية على نحو خاص».

** أولاً أمر بديهي: ما إن يدخل التأمل في جسم الرواية حتى يغير من جوهره. خارج الرواية نجد أنفسنا في مجال التأكيدات: كل امرىء واثق من كلامه ثقة مطلقة، سواء كان سياسياً أو فيلسوفاً أو حارس مبنى. أما على أراضي الرواية فلا شيء ثابت: إنها أراضي اللعب والفرضيات. التأمل الروائي هو في جوهره إذن تأمل تساؤلي وفرضي.

* ولكن لماذا يتوجب على الروائي أن يحرم نفسه من حق التعبير في روايته عن فلسفته بشكل مباشر وبصيغة التوكيد؟

** ثمة فارق أساسي بين طريقة تفكير الفيلسوف وطريقة تفكير الروائي. غالباً ما نتحدّث عن فلسفة تشيخوف، أو كافكا، أو موزيل، إلخ. ولكن حاول أن تستخلص فلسفة متماسكة من كتاباتهم! حتّى عندما يعبّرون عن أفكارهم بشكل مباشر كما هو الأمر في مذكراتهم مثلاً، فإن هذه النصوص هي بالأحرى تمارين في التأمّل وألاعيب مفارقات وارتجال أكثر منها تأكيد فكرة ما.

* لكن دستويفسكي يستخدم في «**يوميات كاتب**» صيغة التأكيد على نحو كامل.

** لكن عظمة تفكير ديستوفسكي لاتكمن هنا. إنه ليس مفكراً كبيراً إلا بوصفه روائياً فحسب. وهذا يعني: أنه يبدع في شخصياته عوالم عقلية غنية وأصيلة بشكل خارق. يحلو لنا أن نبحث في شخصياته عن أفكاره. مثلاً في شخصية شاتوف. لكن دستويفسكي

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

اتخذ كافة الاحتياطات. فمنذ ظهوره للمرة الأولى على مسرح الرواية يوصف شاتوف على نحو مؤلم: «إن شاتوف واحد من أولئك الروس المثاليين الذين متى أشرقت في نفوسهم فكرة قوية كبيرة، بهروا بها، وتسلّطت عليهم تسلّطاً تاماً قد يدوم في بعض الأحيان إلى الأبد، فلا يصلون يوماً إلى السيطرة على هذه الفكرة التي أصبحوا يعتنقونها اعتناقاً عنيفاً. فحياتهم كلّها تنقضي بعد ذلك فيما يشبه التشنجات الكبرى تحت وطأة تلك الصخرة التي سقطت عليهم ذات يوم فحطّمتهم نصف تحطيم». إذن حتى لو كان دستويفسكي قد عرض في شاتوف أفكاره الخاصة، فإنه سرعان ما جعل من هذه الأفكار نسبية. ذلك أن القاعدة بالنسبة لدستويفسكي تبقى هي هي: ما إن يصير التأمل داخل الرواية حتى يغير من جوهره، والفكرة الدوغماطية تصير فيها فكرة فرضية. وهذا ما يفلت من أيدي الفلاسفة عندما يحاولون كتابة الرواية. فيما عدا فيلسوف واحد هو ديدرو، في رائعته «**جاك القدري**»!. فبعد أن عبر حدود الرواية، تحوّل هذا الموسوعي الجاد إلى مفكر لعبي: فليس ثمة في روايته أية جملة جادة؛ كل شيء فيها لعب. ولهذا لم تُقَدر هذه الرواية حق قدرها في فرنسا بكل أسف. والحقيقة أن هذا الكتاب يجمع كل مافقدته فرنسا وترفض استعادته. فنحن نُفضّل اليوم الأفكار على المبدعات. في حين يستحيل ترجمة «**جاك القدري**» إلى لغة الأفكار.

* في «المزحة»، يعرض ياروسلاف نظرية في علم الموسيقى. طابع هذا التأمل الفرضي واضح إذن. لكننا نجد في رواياتك أيضاً مقاطع يكون المتكلم فيها أنت، مباشرة.

** حتى لو كان المتحدث هو أنا، فإن تفكيري يرتبط بشخصية ما في الرواية. أريد أن أفكر بمواقفها، بطريقتها في رؤية الأشياء، كما لو أنني في

مكانها، وعلى نحو أعمق مما تفعله هي بالذات. يبدأ الجزء الثاني من «**خفة الكائن الهشة**» بتأمل عميق حول العلاقات بين الجسم والنفس. نعم. إنه المؤلف الذي يتحدث، لكن كل مايقوله مع ذلك لايصلح إلا ضمن المجال المغناطيسي لشخصية محدّدة هي تيريزا. إنها طريقة تيريزا (ولو لم تكن هي التي صاغتها على هذا النحو) في رؤية الأشياء.

* لكن تأملاتك لاترتبط غالباً بأي شخصية. كالتأملات الموسيقية في «**كتاب الضحك والنسيان**»، أو نظراتك في موت ابن ستالين في «**خفة الكائن الهشة**».

** صحيح. أحب أن أتدخل من وقت لآخر بشكل مباشر، بوصفي مؤلفاً، أو بصفتي الشخصية. وفي هذه الحالة كل شيء يتوقف على النبرة. منذ الكلمة الأولى تجد لفكرتي نبرة لعبية أو ساخرة أو مثيرة أو تجريبية أو تساؤلية. كل الجزء السادس من «**خفة الكائن الهشة**» (**المسيرة الكبرى**) عبارة عن مقالة حول الكيتش أطروحتها الأساسية: «الكيتش هو نفي مطلق للخراء». لكل هذه التأملات حول الكيتش أهمية رئيسية تماماً لدي، فوراءها كثير من التفكير والتجارب والدراسات بل وحتى من الحماس، لكن اللهجة ليست جدّية أبداً: بل هي مثيرة. فضلاً عن أنه لا يمكن التفكير أبداً بهذه المقالة خارج الرواية؛ وهذا ما أسمّيه بـ«المقالة الروائية على نحو خاص».

* تحدّثت عن التضاد الروائي بوصفه اتحاد الفلسفة والقصّة والحلم. فلنتوقف عند الحلم. يحتلّ القصص الحلمي كل الجزء الثاني من «**الحياة هي في مكان آخر**» ويقوم عليه الجزء السادس من «**كتاب الضحك والنسيان**» كما أنه يطوف رواية «**خفة الكائن الهشة**» عبر أحلام تيريزا.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

** القص الحلمي: لنقل بالأحرى المخيلة التي، وقد تحرّرت من رقابة العقل ومن هم التشبه بالواقع، تدخل في مشاهد لايمكن للتفكير العقلاني أن يبلغها. ليس الحلم إلا نموذج هذا النوع من المخيّلة التي أعتبرها أكبر فتح حقّقه الفنّ الحديث. ولكن كيف نضّمن المخيّلة غير **الخاضعة للرقابة** في الرواية التي يجب أن تكون، بالتعريف، فحصاً واضحاً للوجود؟. كيف نوحّد بين عناصر شديدة التباين على هذا النحو؟. ذلك يتطلب كيمياء حقيقية! إن أول من فكر بهذه الكيمياء هو نوفاليس. ففي الجزء الأول من روايته «**هاينريش فون اوفتاردنجن**» أدخل ثلاثة أحلام كبيرة. لم يكن ذلك تقليداً «واقعياً» للأحلام كما نجده لدى تولستوي أو لدى توماس مان. بل هو شعر عظيم مستوحى من «تقنية المخيّلة» الخاصة بالحلم. لكنه لم يكن راض. هذه الأحلام الثلاثة تشكل في الرواية، فيما كان يبدو له، ما يشبه جزراً مستقلّة. فأراد من ثم أن يمضي أبعد من ذلك وأن يكتب الجزء الثاني من الرواية كقصّ يترابط فيه الحلم والواقع ويختلط الواحد منهما بالآخر بحيث لايسعنا التمييز بينهما. لكنه لم يكتب هذا الجزء الثاني أبداً. وإنما ترك لنا فقط بعض الهوامش التي وصف فيها قصده الجمالي. وقد تمّ تحقيق هذا القصد انجازاً بعد مائة وعشرين عاماً على يدي فرانز كافكا. فرواياته هي اتحاد لاشرخ فيه بين الحلم والواقع. فيها نلتقي في آن واحد النظرة شديدة الوضوح الملقاة على العالم الحديث والمخيلة الأكثر جموحاً. إن كافكا هو قبل كل شيء ثورة جمالية هائلة. معجزة فنيّة. خذ مثلاً هذا الفصل الخارق من رواية «**القصر**» الذي يقوم فيه ك بممارسة الحب للمرة الأولى مع فريدا. أو الفصل الذي يحوّل فيه فصلاً من فصول مدرسة ابتدائية إلى غرفة نوم خاصة به وبفريدا وبمساعديه. لم يكن تصوّر مثل هذه الكثافة في الخيال قبل كافكا. وطبيعي أن من السخافة تقليدها. ولكني شأن كافكا (وشأن نوفاليس) أشعر بالرغبة في إدخال الحلم والخيال الخاص بالحلم في الرواية.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وطريقتي في تحقيق ذلك ليست «اتحاد الحلم والواقع» بل التواجه البوليفوني. إن القصة «الحلمية» هي خط من خطوط التضاد.

* فلنقلب الصفحة. أود أن نعود إلى مسألة وحدة تأليف ما. لقد عرفتَ **«كتاب الضحك والنسيان»** بوصفه «رواية في شكل تنويعات». فهل مازال، بعد ذلك، رواية؟

** إن ما يسحب مظهر الرواية هو غياب وحدة الفعل. من الصعب علينا تصور رواية بدونها. حتى تجارب «الرواية الجديدة» تقوم على وحدة الفعل (أو عدم الفعل). يتسلّى ستيرن وديدرو بجعل هذه الوحدة هشة إلى أقصى حد. إن رحلة جاك وسيّده تحتل جزءاً صغيراً من الرواية، وهي ليست سوى حجّة كوميدية لتعليب حواديت وقصص وتأملات أخرى. سوى أن هذه الحجة، هذه «العلبة» ضرورية ليمكن أن يشعر القارىء بهذه الرواية بوصفها رواية أو على الأقل بوصفها محاكاة رواية. ومع ذلك فإني أعتقد بوجود شيء أشد عمقاً يضمن تماسك الرواية هو الوحدة الثيماتية. وقد كان الأمر دوماً على هذا النحو. إن الخطوط الثلاثة من القصص التي تقوم عليها رواية **«الشياطين»** لدستويفسكي متّحدة بواسطة تقنية الحبك دون شك ولكنها كذلك وبشكل خاص بالثيمة ذاتها: ثيمة «الشياطين» التي تستحوذ على الإنسان عندما يفقد الإله. يُنظر في كل خط من خطوط القص إلى هذه الثيمة من زاوية أخرى بوصفها شيئاً ينعكس في ثلاث مرايا. وهذا الشيء (هذا الشيء التجريدي الذي أدعوه ثيمة) هو الذي يعطي لمجموع الرواية تماسكاً داخلياً يكاد لايرى على أهميته الأولوية. في **«كتاب الضحك والنسيان»** تمّ إبداع تماسك المجموع **فقط** بواسطة وحدة عدة ثيمات (ولازمات) متنوعة. هل هو رواية؟. نعم، في نظري. الرواية هي

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تأمل في الوجود تتم رؤيته عبر شخصيات خيالية.

* إذا قبلنا مثل هذا التعريف الواسع، فإنه بوسعنا أن نعتبر حتى كتاب «**ديكاميرون**» لبوكاشيو رواية!. فقصصه التي يرويها عشرة قصّاصين تتّحد كلها بثيمة الحب..

** لن أمضي في الاستثارة إلى حدّ القول بأن «**ديكاميرون**» رواية. لكن هذا لايمنع حقيقة أن هذا الكتاب في أوربا الحديثة هو أولى محاولات إبداع تأليف كبير من النثر القصصي وأنه بوصفه كذلك يؤلف جزءاً من تاريخ الرواية **على الأقل** بوصفه وحيه والمبشر به. تعلم أن تاريخ الرواية قد سار على الطريق الذي نعرفه. وكان بوسعه أن يسير على طريق آخر. إن شكل الرواية هو حرية شبه غير محدودة. لكن الرواية خلال تاريخها لم تستفد من ذلك. لقد فاتتها هذه الحرية. وتُركت إمكانيات شكلية عديدة بدون استثمار.

* ومع ذلك فإن رواياتك، فيما عدا «**كتاب الضحك والنسيان**»، تقوم على وحدة الفعل رغم أن هذه الأخيرة لاتتصف بالصرامة.

** بنيتُ رواياتي دوماً على مستويين: أؤلف على المستوى الأول القصة الروائية: في حين أطور فوقه الثيمات. وتتم معالجة الثيمات دون توقف **في وبواسطة** القصة الروائية. وحين تهجر الرواية ثيماتها وتكتفي بقص القصة فإنها تصير سطحية. وبالمقابل، يمكن تطوير ثيمة ما وحدها خارج إطار القصة. هذه الطريقة في معالجة ثيمة ما أدعوها **الاستطراد**.. الاستطراد يعني: التخلي مؤقتاً عن القصة الروائية. كل التأمل حول الكيتش في «**خفة الكائن الهشة**» مثلاً هو استطراد: أتخلى عن القصة الروائية لأتناول ثيمة (الكيتش) **مباشرة**. إذا ما نظر للاستطراد من وجهة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

النظر هذه، فإنه لايُضعف بل يعزّز التأليف. إنني أميّز بين الثيمة **واللازمة**. اللازمة عنصر من عناصر الثيمة أو القصة يتكرر عدة مرات خلال الرواية، وذلك ضمن ظرف آخر دوماً؛ مثلاً: لازمة رباعية بيتهوفن التي تعبر حياة تيريزا إلى تأملات توماس كما تعبر أيضاً مختلف الثيمات: ثيمة الجاذبية، ثيمة الكيتش؛ أو قبعة سابينا الحاضرة في مشاهد: سابينا ـ توماس؛ سابينا ـ تيريزا؛ سابينا ـ فرانز والتي تعرض كذلك ثيمة «الكلمات غير المفهومة».

* ولكن ماذا تعني على وجه الدقّة بكلمة **ثيمة**؟

** الثيمة هي تساؤل وجودي. وأجدني أقتنع أكثر فأكثر أن مثل هذا التساؤل ليس في النهاية إلا فحصاً لكلمات خاصة، لكلمات ـ ثيمات. وهذا ما يقودني للإلحاح على القول: تقوم الرواية أولاً على بعض الكلمات الأساسية. شأنها شأن «سلسلة العلامات» لدى شوينبرغ. في **«كتاب الضحك والنسيان»** «السلسلة» هي التالية: النسيان، الضحك، «الملائكة»، «ليتوست»، الحدود. يتم خلال مجرى الرواية تحليل هذه الكلمات الخمس ودراستها وتعريفها وإعادة تعريفها، وبالتالي تحويلها إلى مقولات للوجود. إن الرواية مبنية على هذه المقولات كما يُبنى البيت على أعمدة. أما أعمدة **«خفة الكائن الهشة»** فهي: الجاذبية، الخفة، النفس، الجسم، المسيرة الكبرى، الخراء، الكيتش، التراحم، الدّوار، القوّة، الضعف.

* فلنتوقف عند المخطط المعماري لرواياتك. قُسّمَت كل رواية من رواياتك، فيما عدا واحدة، إلى سبعة فصول.

** لم أكن أملك وقد انتهيت من كتابة رواية **«المزحة»** أي سبب

للدهشة من كونها تشتمل على سبعة أجزاء. ثم كتبت بعد ذلك رواية «**الحياة هي في مكان آخر**». كانت الرواية شبه منتهية، وكانت مقسّمة إلى ستة أجزاء. لكني لم أكن راضٍ عنها. كانت القصة تبدو لي مسطحة. وفجأةً راودتني فكرة أن أدخل في الرواية قصةً تدور أحداثها بعد ثلاث سنوات من موت البطل (أي فيما وراء زمن الرواية). إنه الفصل ماقبل الأخير، أي الفصل السادس: **الأربعيني**. كل شيء بدا لي دفعة واحدة كاملاً. وأدركت، فيما بعد، أن هذا الجزء السادس يتطابق على نحو غريب مع الجزء السادس من «**المزحة**» (كوستكا) الذي يُدخِلُ هو الآخر في الرواية شخصيّة من الخارج، ويفتح في جدار الرواية نافذة سرّية. كانت «غراميات مرحة» في البداية مؤلفة من عشر قصص، وعندما حرّرت المجموعة في صيغتها النهائية استبعدت منها ثلاث قصص؛ وبدا المجموع متماسكاً إلى حد أنه كان يجسد مقدّماً تكوين «**كتاب الضحك والنسيان**»: الثيمات ذاتها (ولاسيما ثيمة المخاتلة) تَربطُ في مجموعٍ واحد سبعة قصص رُبطت رابعتها وسادستها فضلاً عن ذلك بـ«إيزيم» البطل ذاته: الدكتور هافل. في «**كتاب الضحك والنسيان**» رُبطَ الجزآن الرابع والسادس كذلك بالشخصية ذاتها: تامينا. وعندما كتبت «**خفة الكائن الهشة**» أردت أن أكسر بأي ثمن حتمية الرقم سبعة هذا. كانت الرواية معدة منذ زمن طويل على أساس ستة أجزاء. لكن الجزء الأول كان يبدو لي دوماً بدون شكل. وأخيراً فهمت أن هذا الجزء يُشكل في الواقع جزءين، وأنه يشبه توأمين سياميين متصلين لابد لفصلهما من عملية جراحية دقيقة. إنني أقص كل هذا لأقول إن ذلك ليس من جانبي لاافتتاناً وهمياً برقم سحري، ولا حساباً عقلانياً، بل أمر عميق، ولا واعٍ، غير مفهوم، أي كل ما لا أستطيع الإفلات منه. إن رواياتي عبارة عن تنويعات على المعمار ذاته القائم على الرقم سبعة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

* إلى أي مدى سيصل هذا النظام الرياضي؟

** خذ «**المزحة**». تحكى هذه الرواية من قبل أربع شخصيات: لودوفيك، ياروسلاف، كوستكا، هيلينا. يحتل مونولوج لودوفيك ثلثي الكتاب. أما مونولوجات الشخصيات الأخرى فتحتلّ معاً ثلث الكتاب ياروسلاف ١/٦، وكوستكا ١/٩، وهيلينا ١/١٨). بهذه البنية الرياضية يتحدد ما أسميه إضاءة الشخصيات. يتواجد لودوفيك في قلب الضوء، مُناراً من الداخل (بمونولوجه الخاص) ومن الخارج (كل المونولوجات الأخرى ترسم لوحته). أما ياروسلاف فيحتل بمونولوجه سدس الكتاب وتُصحّح لوحته التي يرسمها عن نفسه من الخارج بواسطة مونولوج لودوفيك. إلى آخره إلى آخره. كل شخصية تُنار بكثافة أخرى من الضوء وبطريقة مختلفة. في حين أن لوسي، إحدى أهم الشخصيات، لاتقول مونولوجها، وتتم إضاءتها من الخارج فقط بمونولوجي لودوفيك وكوستكا. وهكذا يضفي عليها غياب الإضاءة الداخلية طابعاً سريّاً ولا يمكن إدراكه. إنها تتواجد إذا صح القول من الجانب الآخر من الجدار الزجاجي، ولا يمكن من ثم مسّها.

* هل هذه البنية الرياضية قصدية؟

** لا. كل ذلك اكتشفته بعد ظهور «**المزحة**» في براغ وبفضل مقال ناقد أدبي تشيكي: هندسة «**المزحة**». نص كاشف في نظري. بعبارة أخرى، يفرض هذا «النظام الرياضي» نفسه بشكل طبيعي كما لو كان ضرورة شكل، ومن ثم فهو لايحتاج إلى حسابات.

* هل هذا هو مصدر هوسك بالأرقام؟ في كل رواياتك يتم ترقيم الأجزاء والفصول بعناية.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

** أريد أن يكون تقسيم الرواية إلى أجزاء، والأجزاء إلى فصول، والفصول إلى مقاطع، أي بعبارة أخرى: أريد أن يكون **تمفصل** الرواية شديد الوضوح. كل واحدٍ من الأجزاء السبعة هو كل في حد ذاته. كل واحد منها يتّسم **بطريقته في القصّ**: مثلاً «**الحياة في مكان آخر**»: الجزء الأول: قصّ «مستمرّ» (أي: بوجود رابطة سببيّة بين الفصول)؛ الجزء الثاني: قصّ حلمي؛ الجزء الثالث: قصّ متقطع (أي بدون وجود رابطة سببية بين الفصول)؛ الجزء الرابع: قصّ بوليفوني؛ الجزء الخامس: قصّ مستمر؛ الجزء السادس: قصّ مستمر؛ الجزء السابع: قصّ بوليفوني. لكل جزء **منظوره** الخاص (أي إنه محكي من وجهة نظر أنا خيالي آخر). ولكل جزء **ديمومته** الخاصة: إن نظام الديمومة في «**المزحة**» هو على هذا النحو: قصير جداً؛ قصير جداً؛ طويل؛ قصير؛ طويل؛ قصير؛ طويل. أما في «**الحياة هي في مكان آخر**» فالنظام معكوس: طويل؛ قصير؛ طويل؛ قصير؛ طويل؛ قصير جداً؛ قصير جداً. أما الفصول فإنني أريد أن يكون كل منها كلاً صغيرا في حد ذاته. لهذا ألح على ناشري أن يوضحوا الأرقام وأن يفصلوا الفصول بعضها عن البعض الآخر بكثير من الوضوح. (إن الحل المثالي هو الحل الذي اتبعته دار غاليمار الفرنسية: كل فصل يبدأ على صفحة جديدة). اسمح لي أن أقارن مرة أخرى الرواية بالموسيقى. إن الجزء هو حركة. أما الفصول فهي وحدات القياس. ووحدات القياس هذه هي إما قصيرة أو طويلة أو ذات ديمومة غير منتظمة. الأمر الذي يقودنا إلى مسألة الإيقاع. إن كل جزء من رواياتي يمكن أن يحمل إشارة موسيقية تدل على إيقاعه: **موديراتو، برستو، آداجيو**، إلخ[١٢].

١٢ ـ كلمات إيطالية يستخدمها كافة المؤلفين الموسيقيين أياً كانت لغتهم للدلالة على طبيعة الحركة التي يتوخون من العازفين تحقيقها بطيئة، شديدة السرعة، حالمة، إلخ. (هـ.م.).

* هل يتحدد الإيقاع إذن بالعلاقة بين ديمومة جزء ما وعدد الفصول التي يحتويها؟

** انظر من وجهة النظر هذه رواية «**الحياة هي في مكان آخر**»[١٣]:

الجزء الأول: ١١ فصلاً من 71/ ٤٥ صفحة؛ **موديراتو**

الجزء الثاني: ١٤ فصلاً من 31/ ٢٠ صفحة؛ **الليغريتو**

الجزء الثالث: ٢٨ فصلاً من 82/ ٥١ صفحة؛ **الليغرو**

الجزء الرابع: ٢٥ فصلاً من 30/ ١٧ صفحة؛ **بريستيسيّمو**

الجزء الخامس: ١١ فصلاً من 96/ ٦٥ صفحة؛ **موديراتو**

الجزء السادس: ١٧ فصلاً من 26/ ١٤ صفحة؛ **آداجيو**

الجزء السابع: ٢٣ فصلاً من 23/ ١٤ صفحة؛ **بريستو**

كما ترى: الجزء الخامس مؤلف من 96/ ٦٥ صفحة ومن ١١ فصلاً فقط؛ مجرى هادىء، بطيء: موديراتو. أما الجزء الرابع فهو مؤلف من 30/ ١٧ صفحة ومن ٢٥ فصلاً! وهو ما يعطي الانطباع بوجود سرعة كبيرة: **بريستيسيمو**.

* الجزء السادس مؤلف من ١٧ فصلاً ويحتل 26 صفحة فقط. هذا يعني، إذا فهمت جيداً، أن لها تواتراً سريعاً. ومع ذلك فأنت تضع لها إشارة **آداجيو**!.

** لأن الإيقاع يتحدّد كذلك بشيء آخر: العلاقة بين ديمومة جزء ما والزمن «الحقيقي» للحدث المحكيّ. إن الجزء الخامس **الشاعر يغار** يمثل

١٣ ـ الأرقام العربية تشير لعدد الصفحات في الطبعة الفرنسية، والهندية إلى عددها في الطبعة العربية (دار الآداب ـ ١٩٨٨). (هـ.م).

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

سنةً كاملة من الحياة، في حين أن الجزء السادس **الأربعيني** لا يعالج سوى عدة ساعات من الزمان. إن لِقِصَر الفصول هنا إذن وظيفة تبطيء الزمن، وتمجيد لحظة كبيرة واحدة.. إنني أرى أن التباينات بين الأزمنة هام أهميّة خارقة!. إنها تؤلف في نظري غالباً جزءاً من الفكرة الأولى التي أكونّها قبل أن أكتب الرواية بوقت طويل عن روايتي. إن هذا الجزء السادس من «**الحياة هي في مكان آخر**»، **آداجيو** (جوّ من السلام والتراحم) متبوع بالجزء السابع، **برستو** (جوّ مثير وقاس). أردت في هذا التباين النهائي أن أركز كل القوة العاطفية للرواية. أما «**خفة الكائن الهشة**» فهي حالة مناقضة تماماً. هنا، كنت أعرف منذ بداية العمل أن الجزء الأخير يجب أن يكون **بيانيسيمو وآداجيو** (**ابتسامة كارينين**: جو هادىء، كئيب، مع بعض الحوادث) وأنه يجب أن يُسبق بجزء آخر **فورتيسيمو**، **بريستيسيمو** (**المسيرة الكبرى**: جو عنيف، قاس، ومع كثير من الحوادث).

* إن تغيير الإيقاع يقتضي إذن تغيير الجو العاطفي.

** مرة أخرى درس هام في الموسيقى. كل مقطع من قطعة موسيقية مايؤثر علينا شئنا أم أبينا من خلال التعبير العاطفي. إن نظام حركات سمفونية ما أو سوناتا ما محدّد دوماً بقاعدة غير مكتوبة، هي قاعدة التناوب بين الحركات البطيئة والحركات السريعة، وهو ما يعني على نحو شبه آلي: حركات حزينة، وحركات فرحة. هذه التباينات العاطفية صارت نموذجاً مبتذلاً مشؤوماً لم يستطع سوى كبار المؤلفين الموسيقيين (وليس على الدوام) تجاوُزَه. إنني أعجب، ضمن هذا المنظور لكي أشير إلى مثل معروف جداً، بسوناتا شوبان التي يؤلّف اللحن الجنائزي حركتها الثالثة. ماذا يسعنا القول بعد هذا الوداع الكبير؟. هل هو إنهاء

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

السوناتا كالعادة بلحن رقصة الروندو الحيويّة؟. حتى بيتهوفن في سوناتته ـ العمل ٢٦ ـ لايفلت من هذا النموذج المبتذل عندما يُتبعُ اللحن الجنائزي (الذي هو الحركة الثالثة أيضاً) بحركة أخيرة نشطة. أما الحركة الرابعة في سوناتا شوبان فهي غريبة تماماً: بيانيسيمو، سريعة، موجزة، دون أي لحن، كما أنها لا عاطفية على نحو مطلق: زوبعة في البعيد، ضجة صماء تعلن عن النسيان النهائي. إن تجاور هاتين الحركتين (عاطفي ـ لا عاطفي) يأخذ بأنفاسك. إنه أصيل بشكل لم يسبق له مثيل. وإنني إذ أتحدث عنه فلكي أجعلك تفهم أن تأليف الرواية يعني مجاورة فضاءات عاطفية مختلفة، وأن هذا هو في نظري فن الروائي الأشد حذقاً.

* هل أثرت تربيتك الموسيقية كثيراً على كتابتك؟.

** كانت الموسيقى حتى سن الخامسة والعشرين تجذبني أكثر من الأدب. وكان أفضل شيء أنجزته آنئذ قطعة لأربعة آلات: البيانو، الآلتو، الكلارينيت، الطبل. كانت هذه القطعة تجسّد مقدّماً على نحو كاريكاتيري معمار رواياتي التي لم يكن يخطر على بالي في تلك الحقبة حتى إمكان وجودها المستقبلي. هذه **القطعة لأربع آلات** تنقسم، تصوّر!، إلى سبعة أجزاء!. وكما هو الأمر في رواياتي، يتألف المجموع من أجزاء متباينة على المستوى الشكلي (جاز؛ محاكاة فالس؛ فوغ؛ كورال؛ إلخ) لكل منها تجويق مختلف (بيانو، آلتو، بيانو فقط؛ آلتو، كلارينيت؛ طبل؛ إلخ). ويتوازن هذا التباين الشكلي بواسطة وحدة ثيماتية كبرى: فمن البداية حتى النهاية نجد ثيمتين فقط: آ ـ ب. وتقوم الأجزاء الثلاثة الأخيرة على بوليفونية كنت أعتبرها في تلك الآونة جديدة تماماً: تطوّر متزامن لثيمتين مختلفتين ومتناقضتين عاطفياً: مثلاً

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

في الجزء الأخير: نكرّر على آلة مسجّلة تسجيل الحركة الثالثة (الثيمة آ مُقدّمة بوصفها كورالاً احتفالياً للآلات الثلاث: الكلارينيت والآلتو والبيانو) في حين يتدخّل، في الوقت نفسه، الطبل والترومبيت ـ البوق ـ (على عازف الكلارينيت أن يستبدل آلته بترومبيت) بتنويع (حسب أسلوب «باربارو») على الثيمة ب. وكذلك ثمة تشابه غريب: إذ تظهر في الجزء السادس لمرة واحدة ووحيدة الثيمة الجديدة ج، تماماً شأن كوستكا في **«المزحة»** أو **الأربعيني** في **«الحياة هي في مكان آخر»**. إنني أقص عليك ذلك لأبين لك أن شكل الرواية، «بنيتها الرياضية» ليست شيئاً محسوباً؛ وإنما هو أمر لا واع، هو استحواذ. لقد فكرت في الماضي أن هذا الشكل الذي يستحوذ عليّ هو نوع من التعريف الجبري لشخصي، لكني ذات يوم، منذ عدة سنوات، اضطررت، بينما كنت عاكفاً بانتباه شديد على الرباعية ـ العمل ١٣١ ـ لبيتهوفن، للتخلّي عن هذا المفهوم النرجسي والذاتي للشكل. انظر:

الحركة الأولى: بطيء؛ شكل الفوغ؛ ٧,٢١ دقيقة

الحركة الثانية: سريع؛ شكل لا تصنيف له؛ ٣,٢٦ دقيقة

الحركة الثالثة: بطيء؛ مجرّد عرض لثيمة واحدة؛ ٠,٥١ دقيقة

الحركة الرابعة: بطيء وسريع؛ شكل تنويعات؛ ١٣,٤٨ دقيقة

الحركة الخامسة: سريع جداً؛ سكيرزو؛ ٥,٣٥ دقيقة

الحركة السادسة: بطيء جداً؛ مجرّد عرض لثيمة واحدة؛ ١,٥٨ دقيقة

الحركة السابعة: سريع؛ شكل سوناتا؛ ٦,٣٠ دقيقة

ربّما كان بيتهوفن أكبر مهندس في الموسيقى.. لقد ورث السوناتا التي تم تصورها بوصفها دورة من أربع حركات، غالباً ما يتم جمعها بشكل تعسّفي، كما أن الحركة الأولى منها (والمكتوبة في **شكل**

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

سوناتا) كانت دوماً أشد أهمية بكثير من الحركات التالية (المكتوبة في شكل روندو أو خلاف ذلك). وقد انطبع تطور بيتهوفن الفني كله بإرادته تحويل هذا التجميع إلى وحدة حقيقية. وهكذا فإنه في سوناتاته للبيانو يقوم شيئاً فشيئاً بتحريك مركز الثقل من الحركة الأولى إلى الحركة الأخيرة، ويقلّص السوناتا غالباً إلى جزأين فقط (يفصل بينهما أحياناً حركة وسطى، كما هو الحال في السوناتات ـ عمل ٢٧ رقم ٢ وعمل ٥٣، وأحياناً متجاورين كما هو الأمر في السوناتا ـ عمل ١١١)، ويشتغل على الثيمات ذاتها في مختلف الحركات، إلخ. لكنّه في الوقت ذاته يحاول أن يُدخِل في هذه الوحدة أقصى ما يمكن من التنوّع الشكلي. إنه يُدخل عدة مرات فوغاً كبيراً في سوناتاته، وتلك علامة شجاعة خارقة لأنه لابد للفوغ من أن يبدو في السوناتا آنئذ مختلفاً اختلاف المقالة حول انحطاط القيم عن بقية الأجزاء في رواية بروخ. إن الرباعية ـ عمل ١٣١ ـ هي قمة الكمال المعماري. ولا أريد أن أسترعي انتباهك إلا إلى مسألة واحدة سبق وأن تطرّقنا إليها: تنوع الديمومات. إن الحركة الثالثة أقصر بخمسة عشر مرّة من الحركة التي تليها!. كما أن الحركتين الأقصر على نحو غريب (الثالثة والسادسة) هما اللتان تربطان وتبقيان على هذه الأجزاء السبعة شديدة التباين!. ولو كانت هذه الأجزاء ذات طول واحد لانهارت الوحدة. لماذا؟. لا أعرف أن أشرح ذلك. إن الأمر هكذا. سبعة أجزاء من نفس الطول ستكون كسبع خزائن كبرى موضوعة جنباً إلى جنب. وبهذه المناسبة أودّ أن أضرب مثلاً آخر: إن أول أسطوانة سمعتها في حياتي كانت تحتوي كونشرتو باخ لأربعة بيانوهات، حسب فيفالدي. كان لي من العمر آنئذ عشر سنين وكنت مسحوراً بالحركة **الثانية لارغو**. ولكن ماذا في هذه الحركة مما يثير الإعجاب؟. إن شكلها هو آ ـ ب ـ آ. الثيمة آ: حوار

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بسيط جداً بين البيانو والأوركسترا ـ ٧٠ ثانية. الثيمة ب: البيانوهات الأربعة بدون أوركسترا، بدون لحن، مجرّد سلسلة من الدوزنات، سطح مياه ساكن ـ ١٠٥ ثانية. ثم استعادة الثيمة آ مع وحدة أو وحدتي قياس ـ ١٠ ثانية! تصّور هذا **اللارغو** مؤلّفا فقط من جزأين آ ـ ب. بدون هذه الثيمة آ وقد استعيدت بكاملها: ٧٠ ثانية ـ ١٠٥ ثانية ـ ٧٠ ثانية. أو لن يكون اتساقاً مرهقاً؟. الواقع أن اتساق المخطط (آ ـ ب ـ آ) كان يحتاج أن يُعوّض باللا اتساق الجذري في الديمومة!. إن ماسحرني إذن، عندما كنت طفلاً، في هذا **اللارغو** كان جمال النسب. جمال رياضي ٧٠ ـ ١٠٥ ـ ١٠؛ وهذا ما يعني:

١٠ × ٧ ـ ١٥ × ٧ ـ (١٠ × ٧ : ٧)؛ وهو ما يعني : ٢ ـ ٣ ـ (٢ : ٧). ولكن لنترك ذلك.

* إنك لم تتحدث أبداً تقريباً عن «**فالس الوداعات**».

** مع أنها بمعنى ما من أعز رواياتي علي. لقد كتبتها، كما هو شأني في «**غراميات مرحة**» بكثير من التسلية وبكثير من السعادة بالمقارنة مع كتابتي لغيرها، لا بل كتبتها كذلك في حالة ذهنية مختلفة وبسرعة أكبر أيضاً.

* ليس فيها سوى خمسة أجزاء!

** إنها تعتمد على نموذج شكلي مختلف اختلافاً كلّياً عن رواياتي الأخرى. إنها رواية متناسقة وبدون استطرادات ومؤلّفة من مادة واحدة ومحكية على نفس الإيقاع وذات طابع مسرحي ومؤسلبة، قائمة على شكل الفودفيل. في «**غراميات مرحة**»، يمكنك أن تقرأ قصة «**الندوة**» وهي باللغة التشيكية سمبوزيوم، إشارة محاكاة لـ«**سمبوزيون**» (**المائدة**)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لأفلاطون. مناقشات طويلة حول الحب. والحق أن «**الندوة**» مؤلفة تماماً شأن «**فالس الوداعات**»: فودفيل في خمسة فصول.

* ماذا تعني بالنسبة لك كلمة فودفيل؟.

** شكل يضفي أهميةً كبرى على العقدة مستخدماً لذلك جهاز الصدف غير المنتظرة والمبالغ فيها. وليس هناك ما هو أكثر إثارة للشك في رواية ما، وأكثر هزءاً وسخفاً وسوء ذوق من العقدة وشطحاتها الفودفيلية. حاول الروائيون بدءاً من فلوبير التخلّص من زخارف العقدة لتصير الرواية بذلك غالباً أشد رمادية من أكثر ضروب الحياة رمادية. ومع ذلك، لم يشعر الروائيون الأول بأي حرج أمام ماهو غير محتمل. ففي الكتاب الأول من «**دون كيشوت**» ثمة حانة في مكان ما من اسبانيا يلتقي فيه الناس جميعاً بصدفة محضة: دون كيشوت، سانشوبانسا، وأصدقاؤهم، الحلاق، والخوري، ثم كاردينيو، الشاب الذي سرق منه شخص يُدعى دون فيرناند خطيبته لوساند، ولكن قريباً أيضاً دوروتيه، الخطيبة المهجورة من قبل دون فيرناند ذاته، ثم بعد ذلك دون فيرناند هذا مع لوساند، ثم ضابط استطاع الهرب من السجن العربي، ثم أخوه الذي يبحث عنه منذ سنوات، ثم أيضاً ابنته كلير، لا بل وعشيق كلير الذي يلحق بها حيثما ذهبت، ويتبعه خدمُ والده.. تراكُمٌ من الصدف واللقاءات غير المحتملة على الإطلاق. سوى أنه لايتوجب اعتبار هذا التراكم لدى سرفانتس كما لو أنه سذاجة أو عدم مهارة. فالروايات في ذلك الوقت لم تكن قد أبرمت مع القارىء حلف الاحتمال. إنها لم تكن تريد إخفاء الواقع، بل كانت تريد أن تسلّي، وأن تدهش، وأن تفاجىء، وأن تُسحِر. كانت الروايات لعبيّة، ومن هنا كانت تكمن

مهارتها. وتمثل بداية القرن التاسع عشر تغيّراً هائلاً في تاريخ الرواية. أكاد أقول شبه صدمة. فهدف محاكاة الواقع جعل من حانة سرفانتس دفعة واحدة مدعاة للسخرية. يثور القرن العشرون غالباً ضد ميراث القرن التاسع عشر. سوى أن مجرد العودة إلى حانة سرفانتس لم تعد ممكنة أبداً. بينها وبيننا فرضت تجربة الواقعية نفسها في القرن التاسع عشر بحيث لم يعد بوسع لعبة الصدف غير المحتملة أن تكون بريئة. فهي تصير إما مضحكة عن قصد، ساخرة، هازئة (**كهوف الفاتيكان**، أو **فيردوروك**، مثلاً) وإما تصير خارقة، حلميّة. ذلك هو حال أول رواية لكافكا: «**أمريكا**». إقرأ الفصل الأول مع اللقاء غير المحتمل لكارل روسمان وعمّه: إنه أشبه بذكرى تحنّ إلى حانة سرفانتس. لكن الظروف غير المحتملة في هذه الرواية (بله المستحيلة) تُستدعى على نحو من الدقة والإيهام بالواقع بحيث أننا نشعر وكأننا ندخل في عالم، على لا احتماليته، أشد واقعية من الواقع. فلنتذكر ذلك جيّداً: لقد دخل كافكا في عالمه الأول «فوق - الواقعي» (في أول «اتحاد للواقع والحلم» يقوم به) من خلال حانة سرفانتس، عبر باب الفودفيل.

* إن كلمة فودفيل توحي بفكرة التسلية.

** كانت الرواية الأوربية الكبرى في بداياتها تسلية، وما يزال يحن إليها كل الروائيين الحقيقيين!. إن التسلية لاتستبعد من ثمّ الخطورة بأي حال من الأحوال. نتساءل في «**فالس الوداعات**»: هل يستحق الإنسان أن يعيش على هذه الأرض؟ أولا يجب «تحرير الكوكب من آثار الإنسان»؟ إن توحيد أقصى ضرب من خطورة السؤال وأقصى ضرب من خفّة الشكل هو طموحي منذ البداية. وليس المقصود هنا مجرّد

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

طموح محض فني. إن اتحاد شكل عابث وموضوع خطير يكشف مآسينا (تلك التي تجري على أسرّتنا شأن تلك التي نقوم بتمثيلها على كبار مسارح التاريخ) في تفاهتها الرهيبة.

* هناك إذن شكلان نموذجيان في رواياتك: ١) التأليف البوليفوني الذي يوحّد عناصر متباينة في معمار قائم على الرقم سبعة؛ ٢) التأليف الفودفيلي المتسق، المسرحي، والذي يقارب اللامحتمل.

** أحلم دوماً بخيانة كبرى غير منتظرة. لكنّي في الوقت الحاضر لم أستطع التخلّص من زواجي بهذين الشكلين في آن واحد.

○ ○ ○

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الباب الخامس

في مكان ما، هناك


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لا يخترع الشعراء القصائد
فالقصيدة موجودة في مكان ما، هناك
منذ زمن طويل جداً، هي هناك
ولا يفعل الشاعر شيئاً سوى أن يكشف عنها.
«جان سكاسيل»

١

يروي صديقي جوزيف سكفورسكي في واحد من كتبه هذه القصة الحقيقية:

دُعي مهندس براغي للاشتراك في ندوة علمية تعقد في لندن. وقد ذهب وشارك في الجلسات ثم عاد إلى براغ. وبعد ساعات من عودته، تناول في مكتبه صحيفة **رود برافو** ـ وهي صحيفة الحزب الرسمية ـ وقرأ فيها: قرر مهندس تشيكي ـ كان قد نُدب للمشاركة في ندوة في لندن ـ بعد أن أطلق تصريحاً أمام الصحافة الغربية شتم فيه وطنه الاشتراكي، أن يبقى في الغرب.

ليست الهجرة غير المشروعة التي يرافقها مثل هذا التصريح أمراً تافهاً، إذ أنها تعني عشرين سنة في السجن. لم يكن بوسع مهندسنا أن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يصدّق عينيه. وحين دخلت سكرتيرته مكتبه، ذُهلت لدى رؤيتها له قائلة: يا إلهي، كيف عدت! غير معقول؛ ألم تقرأ ما كتب عنك؟.

رأى المهندس الخوف في عيني سكرتيرته. ماذا يسعه أن يفعل؟ هُرع إلى إدارة تحرير **رود برافو**. وهناك عثر على المحرر المسؤول عن نشر الخبر. وقد اعتذر له هذا الأخير فعلاً، إذ أن المسألة مزعجة حقاً، لكنه، هو المحرر، لا دخل له في الموضوع. فقد تلقّى نصّ الخبر مباشرة من وزارة الشؤون الداخلية.

ذهب المهندس إلى الوزارة إذن. وهناك قيل له: نعم، صحيح. إنه ولاشك خطأ قد وقع. لكنهم، في الوزارة، لا دخل لهم في الأمر. فقد تلقوا التقرير عن المهندس من إدارة الاستعلامات في السفارة بلندن. طلب المهندس نشر تكذيب للخبر، فقيل له: التكذيب غير ممكن. لكنّهم أكدوا له أنّه لن يتعرّض لشيء، وأن بوسعه الاطمئنان.

لكن المهندس لم يطمئن. إذ سرعان ما انتبه، على العكس، إلى أنه يخضع لرقابة صارمة، وإلى أن محادثاته الهاتفية قيد التسجيل، وإلى أنه ملاحق في الشوارع. لم يعد يسعُه النوم. ثم صار نومه حافلاً بالكوابيس إلى أن جاء يوم لم يعد يحتمل فيه هذا الضغط؛ فغامر، معرضاً نفسه لأشد المخاطر، كيما يترك البلد بطريقة غير مشروعة. لقد صار بذلك مهاجراً فعلاً.

٣

هذه القصة التي سردتها واحدة من القصص التي ستوصف دون تردد باعتبارها قصة **كافكاوية**. وتبدو هذه الكلمة المستخلصة من مبدع فني، والتي تنطوي على صور استخدمها روائي فقط، كما لو أنها

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القاسم المشترك الأعظم لأوضاع (أدبية وحقيقية معاً) لا تسمح أية كلمة أخرى بإدراكها ولا تقدم علوم السياسة أو الاجتماع أو النفس مفتاحاً لفهمها.

ولكن ماهي **الكافكاوية**؟

فلنحاول وصف بعض مظاهرها:

أولاً:

واجه المهندس سلطة لها طابع **متاهة بلا حدود**. لن يبلغ أبداً نهاية دهاليزها اللانهائية، ولن ينجح أبداً في العثور على من صاغ الحكم القاطع. فهو إذن في الوضع ذاته الذي وجد فيه نفسه جوزيف ك في مواجهة المحكمة أو المسّاح ك في مواجهة «القصر». إنهم جميعاً في وسط عالم واحد. وهذا العالم عبارة عن مؤسسة متاهيّة هائلة لا يستطيعون عنها فكاكاً ولا يستطيعون فهمها.

غالباً ما عرّى الروائيون، قبل كافكا، المؤسسات بوصفها ساحات تتصارع فيها المصالح الشخصية أو الاجتماعية. أما لدى كافكا، فالمؤسسة آلية تخضع لقوانينها الذاتية التي وضعها مجهول في زمن غير معلوم، وهي قوانين لا علاقة لها بالمصالح البشرية، وبالتالي فهي قوانين غامضة.

ثانياً:

يشرح عمدة القرية لـ«ك» بالتفصيل، في الفصل الخامس من رواية «القصر»، قصة ملفّه الطويلة. فلنوجزها: منذ عشر سنوات تلقت البلدية اقتراحاً من «القصر» بتعيين مسّاح في القرية. لكن جواب العمدة كان سلبيّاً (فلا أحد بحاجة إلى مسّاح)؛ بيد أن الجواب ضلّ طريقه في مكتب آخر، وهكذا تضافرت ضروب عديدة من سوء التفاهم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

البيروقراطي خلال سنوات طوال، أدت إلى أن ترسل ذات يوم، خطأً، دعوة إلى ك للعمل كمسّاح في اللحظة التي كانت المكاتب المعنية بالأمر جميعاً في طريقها لتصفية الاقتراح القديم الذي غدا بلا موضوع. بعد رحلة شاقة، وصل ك إذن إلى القرية خطأً. أكثر من ذلك: لما لم يكن هناك أيّ عالم آخر ممكن بالنسبة له سوى هذا القصر وهذه القرية، فإن وجوده كله ليس إلا خطأً.

يشبه الملف في العالم الكافكاوي الفكرة الأفلاطونية. إنه يمثل الواقع الحقيقي، في حين أن الوجود المادي للإنسان ليس إلا انعكاساً معروضاً على شاشة الأوهام. والحقيقة، إن المسّاح ك والمهندس البراغي ليسا إلا ظلي ملفيهما؛ لا بل إنهما أقل من ذلك بكثير: إنهما ظلا خطأ في ملف، أي أنهما ظلان لايملكان حتى الحق في الوجود كظلين.

بيد أنه إذا لم تكن حياة الإنسان إلا ظلاً، وإذا كان الواقع الحقيقي موجوداً في مكان آخر، في مكان حصين، في اللاإنساني أو في الإنساني، فإننا ندخل دفعة واحدة في علم اللاهوت. والحق أن أوائل مفسري كافكا قد فسّروا رواياته كما لو أنها حكايات دينية رمزية.

يبدو هذا التفسير لي باطلاً، (لأنه يرى الرمز حيث كان كافكا يدرك أوضاعاً عينيةً من الحياة الإنسانية)، لكنه مع ذلك كاشف:

فحيثما تواجه السلطة تحدّياً تنتج آلياً لاهوتها الخاص بها؛ وحيثما تتصرف كإله تستثير نحوها مشاعر دينية؛ ويمكن، آنئذٍ، وصف العالم بمفردات لاهوتية.

لم يكتب كافكا حكاياتٌ دينية رمزية، لكنّ **الكافكاوية** (في الحياة الواقعية والتخييلية) لاتنفصل عن مظهرها اللاهوتي (أو بالأحرى: **اللاهوتي المزيّف**).

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثالثاً:

لا يستطيع راسكولينكوف تحمّل عبء شعوره بالذنب، ولكي يستريح، يرضى طواعية بالعقاب. إنه الوضع المعروف الذي **تبحث فيه الخطيئة عن عقاب.**

أما لدى كافكا فالمنطق معكوس. إذ لا يعرف المُعاقب سبب عقابه. وتبلغ عبثيّة العقاب درجة لا يستطيع المتهم معها تحمله فيود، كيما يستريح، أن يعثر على تبريرٍ لعقابه: **العقاب هنا يبحث عن الخطيئة.**

لقد عوقب مهندسنا برقابة بوليسية مكثفة. وهذا العقاب يطالب بالجريمة التي لم تُقترف بعد: فالمهندس الذي اتهم بالهجرة ينتهي إلى أن يهاجر بالفعل. **لقد عثر العقاب أخيراً على الخطيئة.**

يقرر ك في الفصل السابع من «**القضية**»، باعتباره لا يعرف التهمة الموجهة إليه، أن ينظر في حياته كلها، وفي ماضيه كله «حتى في أقل تفاصيلهما أهمية». لقد بدأت آلة «الشعور الذاتي بالذنب» بالعمل. **والمتهم يبحث عن خطيئته.**

ذات يوم تتلقى آماليا رسالة فاحشة من موظف في «القصر». تشعر بالاعتداء عليها فتمزق الرسالة. لم يكن القصر بحاجة لكي يندّد بسلوك آماليا الأرعن. فالخوف (وهو ذات الخوف الذي رآه المهندس في عيني سكرتيرته) يؤثر تلقائياً. وهكذا بات الناس جميعاً يتفادون أسرة آماليا كما لو أنها مصابة بالطاعون، دون أي أمرٍ أو إشارةٍ واضحةٍ من القصر بهذا المعنى.

يريد والد آماليا أن يدافع عن أسرته. لكنّه يُواجه صعوبة تتجلى لا في عدم العثور على مؤلف الحكم، بل في أن الحكم نفسه غير موجود! ـ إذ لكي يستأنف المرء حكماً، أو لكي يطلب العفو، لابد أولاً من أن يكون

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

محكوماً!. وهكذا يتوسل الوالد إلى «القصر» كيما يعلن عن جريمته. ليس من الممكن الاكتفاء إذن بالقول هنا إن العقاب يبحث عن الخطيئة. ففي هذا العالم اللاهوتي المزيفّ. **يتوسل المعاقبُ كيما يعترف به مذنباً.**

يحدث غالباً ألا يتمكن أحد سكان براغ اليوم[١٤] من العثور على أيّ عمل إذا ما غُضب عليه. فيطلب، عبثاً، شهادة تتضمن إشارة إلى اقترافه خطأً ما وأنه، بسبب ذلك، ممنوع من العمل، لكنّه يعجز عن الحصول على مثل هذا الحكم. ولما كان العمل في براغ واجباً نص عليه القانون، فإنه ينتهي إلى أن يُتهم بالطفيلية؛ وهذا يعني أن يُذنب بتخليص نفسه من العمل. **العقاب هنا يجد الخطيئة.**

رابعاً:

تبدو حكاية المهندس البراغي هذه حكاية مضحكة، مزحة تستثير الضحك.

رجلان من عامة الناس (لا «مفتشين» كما تحملنا إلى الظن الترجمة الفرنسية). يُفاجئان ذات صباح جوزيف ك في سريره، ويُعلنان له أنه موقوف، ويأكلان فطوره. ولما كان ك موظفاً شديد الانضباط فإنه، بدلاً من طردهما من شقته، يُدافع عن نفسه مطولاً أمامهما وهو في ثياب نومه. عندما قرأ كافكا لأصدقائه الفصل الأول من «**القضية**» ضحك الجميع، بما فيهم المؤلف.

يحلم فيليب روث بفيلم مستوحى من «**القصر**»: ويرى غروشو في دور المسّاح ك، وشيكو وهاربو في دور المساعدين. نعم. إنه على حق: فالكوميديا لا تنفصل عن جوهر **الكافكاوية** ذاتها.

---

١٤ ـ من الطبيعي أن القارئ يدرك أن كلمة اليوم تشير إلى التاريخ الذي كُتبت فيه هذه المقالة، أي قبل انهيار الحكم الشيوعي في تشيكوسلوفاكيا (هـ .م).

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لكن ارتياح المهندس عندما يعرف أن حكايته كوميدية سيكون ارتياحاً شديد الرداءة. إذ يجد نفسه سجين مزحة حياته الخاصة، كما تجد السمكة نفسها سجينة قارورة؛ إنه لا يرى ذلك مضحكاً. والحق، إن المزحة ليست مضحكة إلا في نظر الذين يقفون أمام القارورة؛ بالمقابل، تصحبنا **الكافكاوية** إلى داخل، إلى أحشاء المزحة، إلى **رعب الكوميدي**.

لا يمثل الكوميدي في عالم **الكافكاوية** لحناً مضاداً للتراجيدي (التراجيكوميدي) كما هو الأمر لدى شكسبير؛ فهو لا يتواجد هنا ليجعل من التراجيدي أكثر قابلية للتحمل بفضل خفة اللهجة: إنه **لايرافق** التراجيدي، بل **يحطمه في المهد** حائلاً بذلك بين الضحايا وبين السلوى الوحيدة التي يسعهم أن يأملوها: سلوى أن يجد الضحايا أنفسهم في عظمة (العظمة الحقيقية أو المفترضة) التراجيديا. لقد خسر المهندس وطنه وضحك كل المستمعين.

٣

ثمة مراحل في التاريخ الحديث تشبه فيها الحياة روايات كافكا.

ما أكثر المرات التي سمعت فيها الناس، عندما كنت لا أزال أعيش في براغ، يطلقون على سكرتاريا الحزب (وهي دار بشعة الهندسة، أقرب إلى الحداثة) اسم «القصر»، وما أكثر المرات التي سمعت فيها الناس يطلقون على المسؤول الثاني في الحزب الرفيق هندريش)، اسم كْلاْم (وهو اسم جميل لاسيما وأن كلمة KLAM تعني في اللغة التشيكية «سراباً» أو «خدعة»).

سجن الشاعر (س)، وهو من كبار الشخصيات الشيوعية، إثر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

محاكمة ستالينية في الخمسينات. فكتب في سجنه ديوان شعر صرح فيه بإخلاصه للشيوعية رغم كل المصائب التي حلّت به. لم يكن ذلك جبناً. إذ رأى الشاعر في إخلاصه (إخلاصه لجلاّديه) علامة فضيلته واستقامته. وقد أطلق عليه البراغيون عندما علموا بذلك وبشيء من السخرية: **اعتراف جوزيف ك بالجميل**!.

كانت الصور والأوضاع وحتى الجُمل الدقيقة المستخلصة من روايات كافكا تؤلف جزءاً من الحياة في براغ.

ربما حملنا قولنا ذلك على أن نستنتج مايلي: إذا كانت صور كافكا حية في براغ، فلأنها كانت تتنبأ بالمجتمع الشمولي.

لكن هذا القول يحتاج إلى تصحيح: إن **الكافكاوية** ليست مصطلحاً سوسيولوجياً أو سياسياً. لقد فُسرت روايات كافكا بوصفها نقداً للمجتمع الصناعي، وللاستغلال، وللاستغراب، وللأخلاق البورجوازية، وبإيجاز للرأسمالية. لكننا لا نعثر في عالم كافكا على أي شيء تقريباً مما تنطوي عليه الرأسمالية: ليس فيه المال أو سلطته، ولا التجارة، ولا الملكية والملاك، ولا صراع الطبقات.

كما أن **الكافكاوية** لا تستجيب أيضاً لتعريف الشمولية. فليس في روايات كافكا الحزب ولا الأيديولوجية ومفرداتها، ولا السياسة، ولا الشرطة، ولا الجيش.

يبدو أن **الكافكاوية** تمثل إذن، بالأحرى، قوة كامنة أولية في الإنسان وعالمه، وهي قوة كامنة غير محددة تاريخياً، ترافق الإنسان حتى الأبد تقريباً.

ولكن هذا التدقيق لا يلغي السؤال: كيف يمكن أن تمتزج روايات

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كافكا مع الحياة في براغ، وكيف يمكن أن تعتبر الروايات ذاتها في باريس بوصفها التعبير الغامض عن عالم المؤلف الذاتي حصراً؟. هل يعني ذلك أن القوة الكامنة للإنسان وعالمه التي يُطلق عليها **كافكاوية**، تتحول إلى مصائر عيانية على نحو أسهل في براغ منه في باريس؟

هناك نزعات في التاريخ الحديث تنتج **الكافكاوية** في البعد الاجتماعي الكبير: التركيز المتدرج للسلطة التي تنزع نحو الاستئلاه؛ تحول النشاط الاجتماعي إلى بيروقراطية مما يجعل من المؤسسات كلها **متاهات بلا حدود**؛ ومن ثم محو شخصية الفرد الذي ينتج عن هذا التحول.

لقد أوضحت الدول الشمولية، بوصفها تركيزاً أقصى لهذه النزعات، العلاقات الوثيقة بين روايات كافكا والحياة الحقيقية. لكننا إذا كنا لانعرف في الغرب أن نرى هذه العلاقات، فليس لأن المجتمع الذي يوصف على أنه ديمقراطي أقل كافكاوية من مجتمع براغ اليوم فحسب، بل لأننا فقدنا هنا، فيما يبدو لي، معنى الواقع بشكل قطعي.

ذلك أن المجتمع الموصوف بالديمقراطي يعرف هو الآخر أيضاً العملية التي تشيّء الفرد وتجعل المجتمع بيروقراطياً؛ لقد غدا الكوكب كله مسرحاً لهذه العملية. وإذا كانت روايات كافكا هي التعبير الخيالي والشعري عن هذه العملية، فإن الدولة الشمولية هي تعبيرها النثري والمادي.

ولكن لماذا كان كافكا أول روائي يدرك هذه النزعات، التي لم تظهر مع ذلك على مسرح التاريخ إلا بعد موته؟.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٤

إذا شئنا ألا نستسلم لإغراء الخرافات والأساطير، فإننا لن نعثر على أثر هام لمصالح فرانز كافكا السياسية؛ وبهذا المعنى تميّز عن كل أصدقائه البراغيين، من ماكس برود وفرانز فيرفيل وإيغون إرفين كيش، إلى جميع الطلائع التي كانت بزعمها معرفة وجهة التاريخ تسعد بذكر وجه المستقبل.

كيف حدث إذن أن يكون بوسعنا أن نتلقى اليوم لا عمل هؤلاء، بل عمل رفيقهم المتوحّد، المنطوي على نفسه، المنكب على حياته وفنّه، بوصفه نبوءة اجتماعية سياسية، محرمة ـ بسبب ذلك ـ في جزء كبير من العالم؟.

فكرت ذات يوم بهذا السرّ بعد أن حضرت مشهداً صغيراً لدى صديقة قديمة لي. لقد اعتقلت هذه المرأة خلال المحاكمات الستالينية في براغ عام ١٩٥١ وأدينت بسبب جرائم لم ترتكبها. وقد وجد مئات الشيوعيين في تلك الحقبة أنفسهم في وضعها. كانوا قد تماهوا طوال حياتهم كلياً في حزبهم. وعندما صار هذا الحزب هو من يتهمهم، قبلوا، على غرار جوزيف ك «النظر في حياتهم الماضية حتى في أدق التفاصيل» كيما يعثروا على الخطأ المستور، وكيما يعترفوا، في النهاية، بجرائم وهمية، بيد أن صديقتي نجحت في أن تنقذ حياتها لأنها رفضت، بفضل شجاعتها الخارقة، أن تخضع شأن رفاقها وشأن الشاعر (س) لعملية «البحث عن خطيئتها». وبما أنها رفضت، بذلك، مساعدة جلاّديها، فقد صارت غير صالحة للاستعمال في المشهد الأخير من المحاكمة. وهكذا حُكم عليها بالسجن المؤبد بدلاً من الإعدام.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وبعد خمسة عشر عاماً أفرج عنها وأعيد لها الاعتبار.

اعتقلت هذه المرأة في الوقت الذي كان فيه طفلها يبلغ من العمر عاماً واحداً. وعندما خرجت من السجن كان ابنها قد بلغ إذن من العمر ستة عشر عاماً، فاستطاعت آنئذ أن تتمتع بسعادة العيش معه في عزلة متواضعة. لاشك أن ارتباطها العاطفي به كان مفهوماً. وعندما ذهبت ذات يوم لرؤيتهما كان ولدها قد بلغ السادسة والعشرين من عمره. وجدت الأم تبكي ضيقاً وانزعاجاً، ولم يكن هناك سبب حقيقي لبكائها فعلاً: كان الابن قد استيقظ صباحاً متأخراً أو شيئاً من هذا القبيل. قلت للأم: «لم تغضبين لمثل هذه السخافة؟ هل هذا سبب كافٍ للبكاء، إنك تبالغين!».

وبدلاً من الأم أجابني الإبن: «لا، إن أمي لا تبالغ. إن أمي امرأة ممتازة وشجاعة. فقد قاومت حيث فشل الناس جميعاً في المقاومة. وهي تريدني أن أصير رجلاً شريفاً. حقاً، لقد استيقظت متأخراً جداً، لكن ماتؤاخذني عليه أمي شيء أكثر عمقاً. إنه سلوكي. سلوكي الأناني. أود أن أصير ماتريد أمي أن أصيره. وإني لأعدُها بذلك أمامك».

إن مالم ينجح الحزب في تحقيقه مع الأم، نجحت الأم بتحقيقه مع الابن. فقد أرغمته على التماهي في هذا الاتهام السخيف، أرغمته على الذهاب «للبحث عن خطئه» وعلى الاعتراف به علناً. شهدت، مذهولاً، هذا المشهد من محاكمة ستالينية صغيرة، وفهمت دفعة واحدة أن الآليات النفسية التي تتحكم بالأحداث التاريخية الكبرى (والتي تبدو خارقة ولا إنسانية) هي ذاتها التي تتحكم بالأوضاع الحميمية (العادية والمفرطة في إنسانيتها).

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٥

توضّح الرسالة الشهيرة التي كتبها كافكا والتي لم يرسلها لأبيه، على نحو ممتاز، أن كافكا قد استخلص من الأسرة ومن العلاقة بين الطفل وسلطة الأبوين المقدسة، معرفته **بتقنية الشعور بالذنب** التي صارت إحدى كبرى ثيمات رواياته. ففي قصة **الحكم**، وهي قصة شديدة الصلة بتجربة المؤلف العائلية، يتهم الأب ابنه ويأمره أن يغرق نفسه. يقبل الابن ذنبه الخيالي، ويذهب ليلقي بنفسه في النهر طواعية شأن خَلَفِهِ فيما بعد، جوزيف ك الذي سيذهب، بعد أن أدانته منظمة غامضة، لذبح نفسه. يفضح الشبه بين الاتهامين، والتجريمين، وتنفيذ الحكمين، الاستمرارية التي تربط في مبدع كافكا بين «الشمولية» العائلية الحميمة و«شمولية» رؤاه الاجتماعية الكبرى.

ينزع المجتمع الشمولي، ولا سيما في تجلياته القصوى، إلى مسح الحدود بين العام والخاص؛ وتُطالب السلطة التي تصير معتمة أكثر فأكثر أن تكون حياة المواطنين شفافة إلى أقصى حد. هذا المثل الأعلى الذي يتجلى في **حياة بلا أسرار** يتطابق والمثل الأعلى الذي يتجلى في أسرة نموذجية: فلا يحق للمواطن أن يخفي شيئاً أمام الحزب أو الدولة، شأن الطفل الذي لا يحق له أن تكون له أسراره في مواجهة أمه أو أبيه. والمجتمعات الشمولية تبدي، في ما تروجه عن نفسها، ابتسامة مثلى: فهي تريد الظهور بوصفها «أسرة كبيرة واحدة».

يقال غالباً إن روايات كافكا تعبّر عن الرغبة الجامحة بالجماعة وبالاتصال الإنساني: ويبدو أن الكائن المخلوع من جذوره الذي كانه ك لا هدف له إلا: التغلّب على لعنة عزلته. غير أن هذا التفسير ليس قولاً مكروراً أو اختصاراً للمعنى فحسب، بل هو مضاد للمعنى أيضاً.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لم يكن المسّاح ك علي الإطلاق باحثاً عن الناس وحرارتهم، ولم يكن يريد أن يصير «إنساناً بين الناس» شأن أوريست سارتر؛ بل كان يريد أن يكون مقبولاً لا من جماعة ما، بل من مؤسسة. ولكي يتوصل إلى ذلك عليه أن يدفع الثمن غالياً: عليه أن يتخلى عن عزلته. وهذا هو جحيمه: إنه ليس وحيداً على الإطلاق، فالمساعدان اللذان أرسلا من القصر يلاحقانه دون توقف. فيشاركان في أول ممارسة للحب له مع فريدا، ويجلسان على مبسط المقهى ليطلا على العشيقين؛ ومنذ تلك اللحظة فإنهما لايغادران سريرهما.

لا لعنة العزلة، بل **العزلة المغتصبة**: هو ذا هم كافكا.

لم يكن جميع الناس يكفون عن إزعاج كارول روسمان: فهم يبيعون ثيابه، ويحرمونه صورة أبويه الوحيدة التي يمتلكها؛ وفي المهجع يلعب الملاكمة صبيان بالقرب من سريره، ويسقطان، من وقت لآخر فوقه؛ ويرغمه روبنسون ودولا مارش، وهما أزعران، على العيش معهما في بيتهما بحيث أن تنفس برونيلدا السمينة مايزال يرنّ في أذنيه أثناء نومه.

باغتصاب الحياة الخاصة إنما تبدأ أيضاً قصة جوزيف ك: رجلان مجهولان يأتيان لاعتقاله وهو في سريره. ومنذ ذلك الحين، لم يعد يشعر بوحدته: فالمحكمة تلاحقه، وتراقبه، وتتحدث إليه؛ وتتلاشى حياته الخاصة شيئاً فشيئاً، إذ تبتلعها المنظمة الغامضة التي تنغّص عليه عيشه.

إن النفوس الشاعرية التي تحب الدعوة إلى إلغاء سرّ وشفافية الحياة الخاصة، لا تحسب حساباً للعملية التي تبدأها. وتشبه نقطة بداية الشمولية نقطة البداية في رواية «القضية»: إذ يأتون إليك يفاجئونك في سريرك. يأتون إليك كما كان يحب أبوك وأمك أن يفعلا.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كثيراً ما نتساءل عما إذا كانت روايات كافكا عرضاً لأشد صراعات المؤلف شخصية وخصوصية، أم أنها وصف موضوعي للـ«الآلة الاجتماعية»؟

لا تقتصر **الكافكاوية** على المجال الحميمي ولا على المجال العام: إنها تحتويهما معاً. والعام هو مرآة الخاص، في حين أن الخاص يعكس العام.

٦

أثناء حديثي عن الممارسات الاجتماعية الصغيرة التي تنتج **الكافكاوية**، فكرت، لا بالأسرة فحسب، بل كذلك بالمؤسسة التي قضى كافكا كل حياته فيها: المكتب.

غالباً ما فُسّر أبطال كافكا بوصفهم تعبيراً عن المثقف، لكن غريغور سامسا لا يمتلك أي شيء من شخصية المثقف. لم يكن لديه، عندما استيقظ وقد استحال صرصاراً، سوى هم واحد: كيف يسعه، وهو في هذه الحالة الجديدة، أن يصل إلى المكتب دون تأخر؟. لم يكن يدور في رأسِه سوى طاعة النظام الذي عودّته عليه مهنته: إنه مستخدم، **موظف**، وكل شخصيات كافكا كذلك، موظف تم تصوره لا كنموذج سوسيولوجي (كما كان يمكن أن يكون عليه الحال لدى روائي كزولا) بل كإمكانية إنسانية، طريقة ابتدائية في الوجود.

ليس ثمة، في عالم الموظفين البيروقراطي، **أولاً**: أي مبادرة أو ابتكار أو حرية عمل؛ ثمة فقط الأوامر والقواعد: إنه **عالم الطاعة**.

ثانياً: يقوم الموظف بجزء صغير من العمل الإداري الكبير الذي لا يعرف عن هدفه وآفاقه شيئاً: إنه **العالم الذي صارت فيه الحركات آلية**، والذي لا يعرف الناس فيه معنى ما يفعلون.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثالثاً: لا يواجه الموظف إلا أسماء مجهولين وملفات: إنه **عالم المجرّدات.**

إن وضع الرواية في عالم الطاعة، والآلية، والمجرّدات، كهذا العالم، حيث تقتصر المغامرة الإنسانية على الذهاب من مكتب إلى مكتب، هوذا مايبدو على تضادّ مع جوهر الشعر الملحمي ذاته. من هنا التساؤل كيف نجح كافكا بتحويل هذه المادة الرمادية المضادة للشعر إلى روايات ساحرة؟.

يمكننا العثور على الجواب في رسالة كتبها إلى ميلينا: «ليس المكتب مؤسسة غبية: إنه أقرب إلى العجيب منه إلى الغباء». تنطوي هذه الجملة على واحد من أكبر أسرار كافكا. فقد عرف أن يرى مالم يره أي إنسان: لم ير الأهمية الرئيسية للظاهرة البيروقراطية بالنسبة للإنسان ولشرطِه ولمستقبله فحسب، بل رأى كذلك (وهو أشد مايدهشنا) القوة الشعرية الكامنة التي ينطوي عليها الطابع الشبحي للمكاتب.

ولكن ماذا تعني جملة: المكتب أقرب إلى العجيب؟....

يمكن للمهندسِ البراغي أن يفهمها: لقد قُذِفَ به خطأً في ملف إلى لندن؛ وهكذا ضلّ في براغ كشبح حقيقي، بحثاً عن الجسد الضائع، في حين كانت تبدو له المكاتب التي يزورها **متاهة بلا حدود**، آتية من **ميثولوجيا مجهولة.**

وبفضل عالم العجيب الذي عرف أن يراه في العالم البيروقراطي، نجح كافكا بتحقيق ماكان يبدو مستحيل التصور قبله: تحويل مادة مضادة للشعر بشكل عميق، أي مادة المجتمع البيروقراطي، إلى شعر عظيم للرواية، تحويل قصة مبتذلة، قصة إنسان لا يستطيع الحصول على الوظيفة الموعودة (وهي في الحقيقة قصة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

«القصر») إلى أسطورة، إلى ملحمة، إلى جمالٍ لا تعرف له مثيلاً من قبل.

فبعد أن وسّع من ديكور المكاتب لتستوعب أبعاد العالم الهائلة، توصل كافكا، دون أن يسعه الانتباه لذلك، إلى الصورة التي تسحرنا بشبهها مع المجتمع الذي لم يعرفه أبداً والذي هو مجتمع البراغيين اليوم.

الواقع أن الدولة الشمولية ليست إلا إدارة كبرى وحيدة: إذ لما كان كل العمل فيها حكومياً، فإن الناس فيها، أياً كانت المهنة التي يمارسونها، يصيرون **مستخدمين**. فالعامل لا يعود عاملاً، والقاضي لا يعود قاضياً، والتاجر لا يعود تاجراً، والكاهن لا يعود كاهناً، إنهم جميعاً موظفو الدولة. يقول الكاهن لجوزيف ك في الكاتدرائية: «إنني أنتمي للمحكمة». كذلك فإن المحامين، لدى كافكا، يخدمون المحكمة. لن يُدهِش ذلك أي براغي اليوم. إذ لن يكون الدفاع عنه أفضل من الدفاع عن ك. فمحاموه ليسوا في خدمة المتهمين، بل في خدمة المحكمة.



في قصيدة تتألف من مائة رباعية تحاول الكشف ببساطة شبه طفولية عن كل ماهو خطير ومعقد، يكتب الشاعر التشيكي الكبير:

لا يخترع الشعراء القصائد

فالقصيدة موجودة في مكانٍ ما، هناك

منذ زمن طويلٍ جداً، هي هناك

ولا يفعل الشاعر شيئاً سوى أن يكشف عنها.



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تعني الكتابة بالنسبة للشاعر إذن تحطيم الحاجز الذي يختفي وراءه في الظل شيء ما لا يتغير «القصيدة». لذلك (بفضل هذا الكشف المدهش والمفاجىء) تتقدم إلينا «القصيدة» أولاً بوصفها انبهاراً.

قرأت «**القصر**» للمرة الأولى عندما كان لي من العمر أربعة عشر عاماً. ولن يُسعِدني هذا الكتاب بعد ذلك إلى هذا الحد أبداً، رغم أن المعرفة الواسعة التي ينطوي عليها (كل المضمون الحقيقي **للكافكاوية**) كانت بالنسبة لي غير مفهومة آنئذ: لقد كنت مبهوراً.

وفيما بعد، أَلِفَ نظري نور «القصيدة» وبدأتُ برؤية مابهر تجربتي المعاشة الشخصية؛ ومع ذلك فقد كان النور باقياً هناك.

يقول جان سكاسيل: تنتظرنا «القصيدة» دون تغير «منذ زمن طويل جداً». لكن أليس اللا تغيّر في عالم متغيرٍ باستمرار وهماً محضاً؟.

لا. كل وضع هو من صُنع الإنسان ولا يمكن أن ينطوي إلا على ماينطوي عليه الإنسان؛ من الممكن أن نتخيل أن هذا الوضع موجود (هو وميتافيزيقاه) «منذ زمن طويل جداً». بوصفه إمكانية إنسانية.

ولكن ما الذي يمثله في هذه الحالة التاريخ (الذي يتغير) بالنسبة للشاعر؟.

من الغريب أن التاريخ يوجد، في نظر الشاعر، في موقف يوازي موقفه الخاص: إنه **لا يخترع**، بل **يكتشف**. فهو يكشف بالأوضاع المستحدثة ماهو الإنسان، وماهو فيه «منذ زمن طويل جداً»، وما هي إمكانيّاته.

إذا كانت القصيدة موجودة هناك أصلاً، فمن غير المنطقي أن نضفي على الشاعر قدرة **التنبؤ**: لا. إنه «لا يفعل شيئاً سوى أن يكشف»

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إمكانية إنسانية (هذه «القصيدة» التي هي هناك «منذ زمن طويل جداً»). والتي سيكشف عنها التاريخ، بدوره، ذات يوم.

لم يتنبأ كافكا، وإنما رأى فقط ماهو موجود «في مكان ما، هناك»، لم يكن يعرف أن رؤيته كانت أيضاً رؤية مسبقة. لم يكن ينوي تعرية نظام اجتماعي ما. وإنما سلط الضوء على الآليات التي كان يعرفها بفضل الممارسة الحميمة والاجتماعية الدقيقة للإنسان، دون أن يخطر على باله أن التحول اللاحق للتاريخ سوف يدفع بها إلى مقدمة مسرحه الكبير.

كل هذه التجارب التي قام بها التاريخ في أنابيب مختبراته الهائلة: أي نظرة السلطة المغناطيسية المنوّمة والبحث البائس عن الخطأ والإبعاد والقلق من الإبعاد والحكم بالامتثالية، والطابع الشبحي للواقع والواقع السحري للملف والاغتصاب المستمر للحياة الخاصة - إلخ، كان كافكا قد قام بها (قبل سنوات من ذلك) في رواياته.

سيحتفظ لقاء العالم الحقيقي للدول الشمولية بـ«قصيدة» كافكا دوماً بشيء غامض، وسيشهد على أن فعل الشاعر، في جوهره، عسيرٌ على الحساب؛ كما أنه غريب: فالفحوى الاجتماعية والسياسية و«التنبؤية» الهائلة لروايات كافكا تكمن على وجه الدقّة في «عدم التزامها»، أي في استقلاليتها الكلية إزاء البرامج السياسيّة والمفاهيم الأيديولوجية والتنبؤات المستقبليّة كافة.

والحقيقة، أنه إذا «التزم» الشاعر بخدمة حقيقةٍ معروفةٍ سلفاً (حقيقة تمنح نفسها بنفسها ونجدها «أمامنا، هناك»)، بدلاً من البحث عن «القصيدة» المختفية «في مكان ما، هناك»، فإنه يتخلى بذلك عن رسالة الشعر الحقة. ولا يهم آنئذ أن تُسمى الحقيقة المتصورة سلفاً ثورة أو انشقاقاً، إيماناً مسيحياً أو إلحاداً، أن تكون أكثر عدلاً أو أقل عدلاً. إن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الشاعر الذي يخدُم حقيقة أخرى غير تلك التي **تنتظر اكتشافها** (والتي هي **انبهار**) شاعر مزيّف.

إذا كنتُ أتمسّك بتراث كافكا بمثل هذه الحماسة، وإذا كنت أدافع عنه كما لو أنه تراثي الشخصي، فليس ذلك لأنني أعتقد بفائدة تقليد مايستحيل تقليده (واكتشاف **الكافكاوية** مرة أخرى)، وإنما بسبب هذا المثل الرائع من **الاستقلالية الجذرية** للرواية (للشعر الذي هو الرواية). بفضلها تحدّث فرانز كافكا عن شرطنا الإنساني (على النحو الذي تجلّى عليه في عصرنا)، بطريقة لا يستطيع بها أي تفكير سوسيولوجي أو سياسي أن يحدّثنا مثله عنه.

○ ○ ○

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الجزء السادس

واحد وسبعون كلمة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

خلال عامي ١٩٦٨ و١٩٦٩، تُرجمت رواية «المزحة» إلى كل اللغات الأوربية. ولكن، ياللمفاجأة! ففي فرنسا أعاد المترجم كتابة روايتي مزخرفاً أسلوبي. وفي إنكلترا، قصّ الناشر كل المقاطع التأملية، واستبعد الفصول الموسيقية، وغيّر نظام الأجزاء، وأعاد تأليف الرواية. وفي بلدٍ آخر، ألتقي مترجمي: لكنه لا يعرف كلمة تشيكية واحدة. «كيف ترجمت إذن؟» ويجيب: «بقلبي»، ويطلعني على صورتي التي أخرجها لي من حافظة أوراقه. كان من اللطف بحيث أني كدت أصدّق أن بوسعنا فعلاً أن نترجم بفضل تواصل القلوب. بالطبع، كان الأمر أكثر سهولة: فقد ترجم انطلاقاً من النص الفرنسي مثلما فعل المترجم في الأرجنتين. وفي بلد آخر: تمّت الترجمة من اللغة التشيكية. أفتح الكتاب وأقع بالصدفة على مونولوج هيلينا، لأرى أن الجمل الطويلة التي يحتل كل منها مقطعاً كاملاً لدي قد قُسّمت إلى عديد من الجمل البسيطة... لقد تركت الصدمة التي سببتها ترجمة رواية «المزحة» أثراً في نفسي لايمّحي. ومن حسن الحظ أني قد ألتقيت فيما بعد مترجمين أمناء. وكذلك أيضاً، للأسف، من هم أقل أمانة.. ومع ذلك فإن التراجم تمثل بالنسبة لي أنا الذي لم يعد يُقرأ عملياً من قبل الجمهور التشيكي كل شيء. ولذلك قرّرت

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

منذ عدة سنوات أن أعيد النظر في كل الطبعات الأجنبية لكتبي. ولم يتمّ ذلك دون صراع ولا دون تعب: فقد احتلت قراءة ومراقبة ومراجعة رواياتي القديمة والجديدة باللغات الثلاث أو الأربع التي أعرف القراءة فيها حقبةً كاملةً من حياتي..

إن المؤلف الذي يغامر في السهر على ترجمات رواياته يركض وراء عدد من الكلمات لايحصى كالراعي وراء قطيع من الغنم المتوحشة؛ إنسان حزين في نظره، مضحك في نظر الآخرين. وأكاد أشعر أن صديقي بيير نورا مدير مجلة Le Debat قد أحسّ بالطابع الساخر على نحوٍ محزنٍ لوجودي كراعٍ!. فقال لي ذات يوم محاولاً مواساتي: «إنس آلامك واكتب بالأحرى شيئاً لي. لقد أجبرتك الترجمات على أن تفكر بشأن كل واحدة من كلماتك. اكتب إذن قاموسك الشخصي. قاموس رواياتك. كلماتك الجوهرية، كلماتك الإشكالية، وكلماتك المفضّلة...».

ولقد فعلت ذلك.

مثل (Aphorisme). من الكلمة اليونانية Aphorismos التي تعني «تعريف». مَثَل: شكل شعري من التعريف. (انظر: تعريف).

انتعظ (Bander) «وضع جسده حداً لمقاومته السلبيّة؛ كان إدوار متأثراً». **«غراميات مرحة»**. توقفت مائة مرة مستاءاً أمام هذه الكلمة: متأثراً. باللغة التشيكية، كان إدوار «مستثاراً». لكن لم تكن كلمة «متأثراً» ولا كلمة «مستثاراً» ترضيني. ثم، فجأة، وجدت ما أريده؛ كان يجب القول: «لقد انتعظ إدوار!». لِمَ لمْ تخطر هذه الفكرة البسيطة في ذهني من قبل؟ لأنه لا وجود لهذه الكلمة باللغة التشيكية. ياللعار:

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فلغتي الأم لا تعرف الانتعاظ! وبدل «انتعظ» يجد التشيكيون أنفسهم مرغمين على القول: لقد انتصب زُبُّهُ. صورة لطيفة لكنها طفولية نسبياً. ومع ذلك فقد منحت هذا التعبير الشعبي الجميل: «كانوا هناك، واقفين، كما لو كانوا أزباباً». وهو ما يعني في الذهن التشيكي الشكّاك: كانوا هناك واقفين، دهشين، مرتبكين، مضحكين.

جمال (Beauté) (ومعرفة). الذين قالوا مع بروخ إن المعرفة هي الأخلاق الوحيدة للرواية قد نوقضوا بالصدى المعدني لكلمة «معرفة» الغارقة في علاقاتها مع العلوم. لابد إذن من أن نضيف: كل جوانب الوجود التي تكتشفها الرواية، إنما تكتشفها بوصفها جمالاً. لقد اكتشف الروائيون الأوائل المغامرة. فإذا بدت المغامرة جميلة في ذاتها في نظرنا فبفضلهم وبفضلهم إذا أحببناها. وصف كافكا وضع الإنسان المحاصر على نحو مأساوي. واختصم نقاده في الماضي كثيراً حول مسألة ما إذا كان مؤلفهم قد ترك لنا أم لم يترك أي أمل. لا، لا أمل. شيء آخر. فحتى هذا الوضع الذي لا يطاق يكتشفه كافكا بوصفه جمالاً غريباً، أسود. الجمال، هو آخر انتصار ممكن للإنسان الذي لم يعد له أمل. جمال الفن: نور يُضاء فجأة عما لم يُقَل من قبل. هذا النور الذي يغمر بعض الروايات الكبرى لا يتوصّل الزمن إلى إطفائه لأنه لما كان الوجود البشري منسيّاً باستمرار من قبل الإنسان، فلن تستطيع اكتشافات الروائيين، على قدمها، أن تكف عن إدهاشنا أبداً.

حماقة (Bétise). «قُبيلَ سنة من وفاة والدي، كنا نتنزه معاً كعادتنا... وبقدر ما كان الناس حزينين بقدر ما كانت مكبّرات الصوت تعزف من أجلهم (....) توقف أبي، ورفع عينيه نحو الآلة التي كان الصوت يصدر عنها وشعرت أنه كان يريد أن يُسِر إلي بشيء شديد الأهمية. قال ببطء وبألم: «حماقة الموسيقى» «**كتاب الضحك والنسيان**».

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كنا، فرنسوا كيرل مترجمي الفرنسي (الممتاز) وأنا، قد اخترنا في البدء «بلاهة الموسيقى! l'idiotie de la musique». لكن كلمة البلاهة كلمة عدوانية وانفعالية ومهينة. يجب أن نقول: حماقة. ذلك أنها ملاحظة دقيقة، غير انفعالية، تشرحها الجمل التي تلت كلمات أبي: «أعتقد أنه كان يريد أن يقول لي إنه توجد حالة أصلية للموسيقى، حالة تسبق تاريخها، حالة ماقبل أول تساؤل، ماقبل أول تأمل، ما قبل أول لعبة مع دافع أو ثيمة. في هذه الحالة الأولى للموسيقى (الموسيقى دون فكر) تنعكس الحماقة الملازمة للكائن البشري..».

هناك لغات لا يمكن ترجمة كلمة «الحماقة» إليها إلا بكلمات عدوانية: قماءة، غباء، عته، إلخ. كما لو أن الحماقة شيء استثنائي، عجز، شيء غير عادي. لا «الحالة الملازمة للكائن البشري».

مُزْرَق (Bléuté). لا يعرف أي لون آخر هذا الشكل اللغوي من الحنان. كلمة نوفاليسية (نسبة إلى نوفاليس). «الموت بحنان مزرق كاللاكائن» **«كتاب الضحك والنسيان»**.

حروف الطباعة (Caractéres). تُنشَرُ الكتب بحروف تزداد صغراً بالتدريج. أتصور نهاية الأدب: شيئاً فشيئاً، ودون أن ينتبه إلى ذلك أي شخص، تتقلّص الحروف الطباعية حتى تصير غير مرئيّة كلياً.

أخفى (Celer). ربما كان السحر الذي ينطوي عليه هذا الفعل في نظري يعود إلى الكلمة التي سأعمد إلى جعلها تتشارك معه في الصدى: ختم (Sceller). أخفى = ختم بدون خاتم؛ أخفى الشيء من خلال ختمه؛ ختم على الشيء لإخفائه.

برنيطة (Chapeau). شيء ساحر. أتذكر حلماً: صبيّ في العاشرة من عمره على حافة مستنقع، وعلى رأسه برنيطة كبيرة سوداء. يلقي

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بنفسه في الماء. ثم يسحب منه بعد غرقه. لايزال يضع دوماً على رأسه هذه البرنيطة السوداء.

في بيته (Chez - soi). تعني هذه الكلمة باللغة التشيكية Domov وباللغة الألمانية Heim وباللغة الإنجليزية Home: المكان الذي تتواجد فيه جذوري، والذي أنتمي إليه. ولا تحدد الحدود الطوبوغرافية إلا بقرار يصدر عن القلب: إذ يمكن أن يكون المقصود غرفة واحدة، أو منظر، أو بلد، أو العالم كله. إن كلمة Das Heim في الفلسفة الألمانية الكلاسيكية: العالم الإغريقي القديم. يبدأ النشيد الوطني التشيكي بهذا البيت: «أين يقع دوموفي؟» ونترجم الكلمة بالفرنسية (أو بالعربية): «أين يقع وطني؟ لكن الوطن شيء آخر: إنه المعنى السياسي، والحكومي لكلمة دوموف. الوطن، كلمة ذات كبرياء. في حين أن Das Heim كلمة شاعرية. بين الوطن والبيت (منزلي العياني الخاص بي)، تنطوي اللغة الفرنسية (الحساسية الفرنسية) على نقص. ولايمكننا تفاديه إلا إذا أضفينا على كلمة **في بيته** وزن كلمة كبيرة.

متعاون (Collabo). تكشف الأوضاع التاريخية دائماً عن الإمكانات الثابتة للإنسان وتسمح لنا بتسميتها. وهكذا فإن كلمة التعاون اكتسبت خلال الحرب ضد النازية معنى جديداً: أن يضع المرء نفسه طواعية في خدمة سلطة قذرة. مفهوم أساسي! كيف استطاعت البشرية أن تعيش بدونه حتى عام ١٩٤٤؟ ما إن عُثِرَ على الكلمة حتى انتبهنا تدريجياً إلى أن نشاط الإنسان ينطوي على طابع التعاون. ويجب أن يُطلق على كل الذين يمجّدون الضجيج الإعلامي، والابتسامة البلهاء في الدعايات، ونسيان الطبيعة، والفضول الذي رفع إلى مستوى الفضيلة، **المتعاونون مع الحداثة**.

هزلي (Comique). عندما يمنحنا المأساوي وهم العظمة الإنسانية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فإنه يحمل لنا شيئاً من المواساة. أما الهزلي فهو أكثر قسوة: إذ يكشف لنا بعنف عن افتقار كل شيء للمعنى. أفترض أن كل الأشياء الإنسانية تنطوي على جانب هزلي يُعترف به في بعض الحالات ويُقبَل ويُستغَلّ وفي بعض الحالات الأخرى يُحجب. إن عباقرة الهزل الحقيقيين ليسوا من يضحكوننا أكثر بل الذين يكشفون عن **مناطق مجهولة من الهزل**. لقد اعتبر التاريخ دوماً بوصفه أرضية جديّة حصراً. في حين أن هناك الهزل المجهول للتاريخ. مثلما يوجد هزل الجنس (الذي يصعب قبوله).

غسق «ودراجاتي» (Crépuscule "et vélocipédiste"). «... درّاجاتي (بدت له هذه الكلمة جميلة كالغسق)...» **«الحياة هي في مكان آخر»**. يبدو لي هذان الإسمان سحريين لأنهما شديدا العراقة. فكلمة الغسق Crepusculum الأثيرة على الشاعر أوفيد. وكلمة الدراجة Vélocipède القادمة إلينا من البدايات البعيدة والساذجة للعصر التقني.

تعريف (Définition). يدعم النسيج التأملي للرواية غالباً دعامات بعض الكلمات المجردة. فإذا لم أرد أن أقع في الموجة التي يظن فيها كل الناس أنهم فهموا كل شيء دون أن يفهموا شيئاً فعليَّ أن أختار هذه الكلمات بمنتهى الدقّة فحسب بل أن أعرّفها وأعيد تعريفها. (انظر: **حماقة، قدر، حدود، هشاشة، غنائية، خانَ**). ليست الرواية فيما يبدو لي إلا متابعة طويلة لبعض التعريفات الهاربة.

قدر (Déstin). تأتي اللحظة التي تنفصل فيها صورة حياتنا عن حياتنا ذاتها وتصير مستقلة، وشيئاً فشيئاً تبدأ في السيطرة علينا. ومن قبل في «**المزحة**»: «... لم تكن هناك أي وسيلة لتصحيح صورة شخصي المودعة في غرفة عليا لسلطة الأقدار البشرية؛ وفهمت أن هذه الصورة (أياً كانت قلّة درجة شبهها بي) كانت أشد حقيقة مني إلى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أبعد حدّ؛ وأنها لم تكن ظلي في أي حال، وإنما أنا الذي كنت ظل صورتي؛ وأنه لم يكن ممكناً على الإطلاق اتهامها أنها لاتشبهني، بل كنت أنا المذنب بعدم هذا التشابه....».

وفي «**كتاب الضحك والنسيان**»: «لا ينوي القدر أن يرفع حتى إصبعه الصغيرة من أجل ميريك (من أجل سعادته، وأمنه، ومزاجه الصافي، وصحته)، في حين أن ميريك على استعداد لأن يفعل كل شيء من أجل قدره (من أجل عظمته، ووضوحه، وجماله، وأسلوبه، ومعناه المفهوم). كان يشعر أنه مسؤول عن قدره، لكن قدره لم يكن يشعر أنه مسؤول عنه».

وبعكس ميريك، فإن الشخصية المتعبة الأربعينية (**الحياة هي في مكان آخر**) تتمسك بـ«براءة لاـ قدره». (انظر: **حالة البراءة**). والواقع أن المتعي يدافع عن نفسه ضد تحويل حياته إلى قدر. فالقدر يحولنا إلى مصّاصي دماء، ويثقل علينا، فهو ككرة حديد مشدودة إلى أقدامنا. (ولأقل بالمناسبة إن الأربعيني أقرب شخصياتي إلي).

نخبوية (Elitisme). لم تظهر كلمة نخبوية في فرنسا إلا في عام ١٩٦٧، ولم تظهر كلمة نخبوي Elitiste إلا في عام ١٩٦٨. للمرة الأولى في التاريخ تلقي اللغة ذاتها على مفهوم النخبة Elite ضوءاً من السلبية إن لم يكن من الاحتقار.

بدأت الدعاية الرسمية في البلدان الشيوعية بتوبيخ النخبوية والنخبويين في آن واحد. وكانت بهذه الكلمات لا تقصد رؤساء الشركات أو الرياضيين المشهورين أو السياسيين بل النخبة الثقافية حصراً أي الفلاسفة والكتاب والأساتذة والمؤرخين والعاملين في السينما وفي المسرح.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تزامن مدهش، يحمل على التفكير بأن النخبة الثقافية في أوربا كلها كانت في طريقها للتخلي عن مكانها لنخب أخرى. لنخبة الجهاز البوليسي هناك. لنخبة الجهاز الإعلامي هنا. ولا أحد يتهم هذه النخب الجديدة بالنخبوية. وهكذا ستقع كلمة النخبوية عمّا قريب في النسيان. (انظر: **أوربا**).

كفّن (Ensevelir) . لايكمن جمال كلمة ما في انسجام مقاطعها الصوتي، بل في تداعيات المعاني التي يوقظها رنينها. وكما نرافق النوتة التي تعزف على البيانو بأصوات توافقية وإن كنا لا ننتبه إليها لكنها ترنّ فيها، كذلك فإن كل كلمة محاطة بموكب غير مرئي من كلمات أخرى لاتكاد ترى لكنّها ترن معها[١٥].

فلأضرب مثلاً على ذلك. يبدو لي دوماً أن كلمة ensevelir تنزع بصورة رحمانية عن أكثر الأفعال إثارة للرعب جانبه المادي المرعب. ذلك أن جذر الفعل (sevel) لا يستثير في شيئاً في حين أن رنين الكلمة يحملني على الحلم: نسغ (séve) - حرير (soie) - حواء (Eve) - إيفلين (Eveline) - مخمل (velour)؛ حجب بالحرير وبالمخمل. (ويُشار إلي: ذلك إدراك غير فرنسي بصورة كلية لكلمة

١٥ - يمكن لذلك أن يتفق وطبيعة اللغة الفرنسية وسواها من اللغات القائمة على التركيب لا على الاشتقاق. ولن يفهم معنى هذا النص بصورة عامة إلا إذا أخذ القارىء بعين الاعتبار أن المؤلف تشيكي الأصل إلا أنه يتحدث هنا بالفرنسية وفي مجال هذه اللغة بالذات كما سيوضح بعد قليل. ولذلك عمدنا إلى وضع الأصل الفرنسي للكلمات التي نترجمها والتي وإن كانت تحمل ولاشك إمكانات ترجمة أخرى إلا أننا حرصنا على اختيار معادلاتها باللغة العربية حسب أمكنتها في مختلف نصوص روايات المؤلف، ومن وجهة نظرنا بالطبع. (هـ.م).

فرنسية. نعم. لقد كنت أتوقع ذلك). (انظر: **أخفى**، **عطالة**، **سرمدي**).

أوربا (Europe). كانت الوحدة الأوربية في القرون الوسطى تعتمد على الدين المشترك. وفي حقبة العصور الحديثة تخلّت عن مكانها للثقافة (للإبداع الثقافي) التي صارت إنجاز قيم عليا بات الأوربيون بواسطتها يتعارفون وبها يعرّفون أنفسهم وفيها يتماهون. لكنّ الثقافة اليوم تتخلى عن مكانها بدورها. لأي شيء ولمن؟ ماهو المجال الذي ستتحقق فيه قيم عليا قادرة على توحيد أوربا؟ أهي النجاحات التقنية؟ أهو السوق؟ أهي السياسة مع المثل الأعلى في الديمقراطية، ومع مبدأ التسامح؟ ولكن إذا كان هذا التسامح لايحمي أي إبداع غنيّ ولا أيّ تفكير قويّ، ألا يصير فارغاً وغير مفيد؟ أم أن بوسعنا أن نفهم استقالة الثقافة بوصفها ضرباً من الخلاص يتوجب علينا الاستسلام له بمرح؟ لا أدري شيئاً. لكني أظنني أعرف فقط أن الثقافة قد تخلّت عن مكانها أصلاً. وهكذا تبتعد صورة الهوية الأوربية في الماضي. الأوربي: هو من يملك الحنين إلى أوربا.

أوربا الوسطى (Europe centrale). القرن السابع عشر: لقد فرضت قوة الباروك الهائلة على هذه المنطقة المتعددة الجنسيات ومن ثم المتعددة المراكز وذات الحدود المتحركة غير القابلة للتحديد ضرباً من وحدة ثقافية. وامتدّ ظلّ الكاثوليكية الباروكية المتأخر حتى القرن الثامن عشر: لم يكن هناك أي فولتير ولا أيّ فيلدينغ. واحتلت الموسيقى ضمن مراتبية الفنون المقام الأول. ومنذ هايدن (وحتى شوينبرغ Schönberg وبارتوك Bartok) يتواجد مركز ثقل الموسيقى هنا. القرن التاسع عشر: عدد من كبار الشعراء، ولكن دون أي فلوبير؛ روح بييدرماير Biedermeier: حجاب البراءة ملقى على

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الواقعي.. وفي القرن العشرين الثورة. إذ سيعيد أصحاب أكبر العقول ثانية (فرويد والروائيون) القيمة لما كان خلال قرون مجهولاً وغير معروف: الوضوح العقلاني المزيل للأوهام؛ معنى الواقعي؛ الرواية. تقع ثورتهم على وجه الدقة في مقابل ثورة الحداثة الفرنسية، المضادة للعقلانية، والمضادة للواقعية والغنائية؛ (وسيسبب ذلك العديد من ضروب سوء التفاهم). كوكبة كبار روائيي أوربا الوسطى: كافكا، هازيك، موزيل، بروخ، غومبروفيتش: نفورهم من الرومانتيكية؛ وحبّهم للرواية البلزاكية وحبهم للروح المتحرّرة[١٦] (بروخ مفسرّاً الكيتش بوصفه مؤامرة التزمّت الأحادية الزواج ضد عصر التنوير)؛ وحذرهم إزاء التاريخ وتمجيد المستقبل؛ وحداثتهم خارج أوهام الموجة الطليعية.

وكان تدمير الإمبراطورية، ثمّ التهميش الثقافي للنمسا بعد عام ١٩٤٥ وعدم التواجد السياسي للبلدان الأخرى يجعل من أوربا الوسطى المرآة النذيرة بالمصير الممكن لكل أوربا، ومختبر الغسق.

أوربا الوسطى (وأوربا) (Europe centrale et Europe). في نص معد للنشر أراد الناشر أن يضع بروخ مع من كانوا شديدي المناهضة

١٦ ـ بالفرنسية Libertin. لقد انطوت هذه الكلمة بالفرنسية دوماً على مفهومين يدلان على واقع واحد. ففي القرن السابع عشر كانت الكلمة تعني كل من كان على استعداد للقتال حتى التضحية بنفسه دفاعاً عن حرية التفكير ولاسيما التفكير ضد الفكر السائد. ثم عنت بعد ذلك كل من وسع من مساحة مفهوم هذه الحرية إلى الحياة اليومية والعلاقات بين الرجال وبين الرجال والنساء والأخلاق، وهكذا انطلقنا من الحرية حتى الإباحية ولاسيما الإباحية الجنسية. لكن هذه الأخيرة طريقة أكثر شهرة، ومن ثم فهي أكثر قوة، لمناهضة الفكر والنظام السائدين. (هـ.م.).

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لأوربا: هوفمانستال Hofmannsthal، سفيفو Svevo. فاعترض بروخ. إذ لو أردنا مقارنته بأحدهم فليكن إذن بجيد وبجويس! أكان يريد بذلك أن ينفي «أوربيته الوسطى»؟ لا، كان يريد أن يقول فقط إن الظروف القومية والإقليمية لاتفيد في شيء عندما تكون بصدد إدراك معنى وقيمة مبدعٌ ما.

إثارة (Excitation). لا اللذة، والاستمتاع، والشعور، والهوى. إن الإثارة هي أساس العشق، ولغزه الأعمق، وكلمته الجوهرية.

حدود (Frontière). «كان يكفي القليل، بل منتهى القلة للتواجد على الطرف الآخر من الحدود التي لم يكن فيما وراءها أي شيء ينطوي على معنى: الحبّ، القناعات، الإيمان، التاريخ. كان سرّ الحياة البشرية بأكمله يتوقّف على أنها تجري على مقربة فورية لابل على اتصال مباشر بهذه الحدود، وأنها ليست منفصلة عنها مسافة كيلومترات بل بميليمتر واحد...») (**كتاب الضحك والنسيان**).

هَوَسُ الكتابة (Graphomanie). لاهَوَس (كتابة الرسائل واليوميات الخاصة أو الأخبار العائلية «أي أن يكتب المرء لنفسه أو لأقاربه»، بل كتابة الكتب «أي أن يكون للمرء جمهور قراء مجهولين») «**كتاب الضحك والنسيان**». لاهوس إبداع شكل ما بل فرض الذات على الآخرين. وهو أبشع ترجمة لإرادة القوة.

مذعور (Hagard). أحب هذه الكلمة Hagard (مذعور، حائر، مرعوب..) ذات الأصل الألماني؛ مذعورٌ من ضياعي في لغة أخرى.

أفكار (Idées). النفور الذي أشعر به من الذين يلخصون المبدع بأفكاره. والرعب الذي أشعر به كلما وجدت نفسي منقاداً إلى مايسمى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

«السجالات الفكرية». واليأس الذي توحي به إليّ الحقبة المهووسة بالأفكار غير المبالية بالمبدعات.

مثال (Idylle). كلمة يندر استخدامها في فرنسا، لكنّها كانت مفهوماً هاماً في نظر هيجل وغوته وشيلر: حالة العالم قبل أول صراع؛ أو، خارج الصراعات؛ أو مع صراعات ليست أكثر من ضروب من سوء التفاهم، ومن ثمّ فهي صراعات زائفة. «وبالرغم من أن حياة الأربعيني الغراميّة كانت متنوّعة إلى حدٍّ بعيد، فقد كان في أعماقه مثالياً...» (**الحياة هي في مكان آخر**). فالرغبة في التوفيق بين المغامرة العاطفية والمثال هي جوهر مذهب المتعة وسبب استحالته.

مخيلة (Imagination). سُئلت: ما الذي أردت قوله من خلال قصّة تامينا حول جزيرة الأطفال؟ كانت هذه القصة في البداية حلماً سحرني، حلمت به فيما بعد كحلم يقظة ثم أفضت فيه وعمّقته عند كتابتي له. ماهو معناه؟ هو، إن شئتم، صورة حلمية لمستقبل تسوده الطفولية. (انظر: سيادة الطفولية). ومع ذلك، فهذا المعنى لم يسبق الحلم وإنما الحلم هو الذي سبق المعنى. يجب أن نقرأ هذه القصة إذن مستسلمين للمخيلة. وحذار من اعتبارها لغزاً يتوجب تفسيره. إذ عندما جهد الكافكاويون في تفسر كافكا قتلوه.

انعدام التجربة (Inexpérience). كان أوّل عنوان نويت وضعه لرواية «**خفة الكائن الهشة**» هو: «عالم انعدام التجربة». قلة التجربة بوصفها سمة الشرط الإنساني. إننا نولد مرة وإلى الأبد، ولن يكون بوسعنا أن نبدأ ثانية حياة أخرى مع تجارب الحياة السابقة. إننا نخرج من الطفولة دون أن نعرف ماهو الشباب، ونتزوّج دون أن نعرف ماذا يعني أن يكون المرء متزوّجاً، وحتى عندما ندلف إلى الشيخوخة لا نعرف إلى أين نذهب: فالمسنّون أطفال بريئون من الشيخوخة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وبهذا المعنى فإن أرض البشر هي عالم انعدام التجربة.

سيادة الطفولية (Infantocratie). «كان راكب الدراجة يندفع في الشارع المقفر، وقد شكلت ذراعاه وساقاه شكل دائرة، وكان يصعد الجادّة في ضجيج كالرعد؛ وكان وجهه يعكس جدّية طفل يضفي على عويله أهمية كبرى». (موزيل في **الإنسان بلا سمات**). جدية طفل: وجه العصر التقني. سيادة الطفولية: مثال الطفولة مفروضاً على البشرية.

السخرية (Ironie). من هو على حق ومن هو على خطأ؟ هل إيمّا بوفاري لاتحتمل؟ أم أنها شجاعة ومؤثرة؟ وفيرتير؟ أهو حسّاس ونبيل؟ أم أنه عاطفي عدواني عاشق لذاته؟ بقدر ما نقرأ الرواية بانتباه بقدر مايصير الجواب مستحيلاً لأن الرواية، بالتعريف، هي الفن الساخر: فـ«حقيقتها» مخفيّة، غير منطوقة، غير قابلة للنطق. يكتب جوزيف كونراد على لسان ثوري روسي في «**تحت عيني الغرب**»: «تذكّر يارازوموف أن النساء، والأطفال، والثوار يكرهون السخرية، نفي كل الغرائز الكريمة، كل إيمان، كل إخلاص، كل فعل!». لا لأنها تتهكم أو تهاجم بل لأنها تحرمنا من اليقين إذ تكشف العالم بوصفه التباساً. ليوناردو تشاشيا Leonardo Sciascia: «لا شيء أصعب على الفهم، ولا شيء أصعب على التحليل من السخرية». من غير المفيد أن يريد المرء جعل الرواية «صعبة» من خلال تكلّف الأسلوب؛ فكل رواية جديرة بهذا الاسم، أيّاً كان وضوحها، تنطوي على قدر كاف من الصعوبة بسبب سخريتها المشاركة في جوهرها.

شباب (Jeunesse). «وغمرتني موجة من الغضب على نفسي، غضب على عمري آنئذ، على **العمر الغنائي** الأحمق...» (**المزحة**).

كيتش (Kitsch). عندما كنت أكتب «**خفة الكائن الهشة**»، كنت أشعر بشيء من القلق لأني جعلت من كلمة «كيتش» إحدى الكلمات -

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الدعائم في الرواية. والواقع أن هذه الكلمة كانت لاتزال حتى فترة قريبة شبه مجهولة في فرنسا، أو أنها معروفة من خلال معنى شديد الفقر. ففي الترجمة الفرنسية لمقال هيرمان بروخ الشهير ترجمت كلمة «كيتش» بـ«الفن الرخيص». وهي ترجمة خاطئة لأن بروخ يبيّن أن الكيتش هو شيء آخر يختلف عن مجرد العمل الفني الرديء. هناك الموقف الكيتش. والسلوك الكيتش. أما حاجة **الإنسان ـ الكيتش** (Kitschmensch) إلى الكيتش: فهي حاجة المرء لأن يرى نفسه في مرآة الكذب المجمِّلة وأن يتعرف ذاته من خلالها برضى متأثر. يرتبط الكيتش تاريخياً في نظر بروخ بالرومانتيكية العاطفية في القرن التاسع عشر. ولما كان القرن التاسع عشر في ألمانيا وفي أوربا الوسطى أكثر رومانتيكية (وأقل واقعية) مما كان عليه في أمكنة أخرى فقد ازدهر الكيتش فيهما ازدهاراً خارقاً، وفيهما ولدت كلمة كيتش ولا تزال تستخدم بصورة طبيعية. في براغ، رأينا في الكيتش عدواً رئيسياً للفن. وليس الأمر كذلك في فرنسا. ففي فرنسا يُعارضُ الفن الحقيقي بالتسلية. والفن العظيم بالفن الخفيف أو الثانوي. أما بالنسبة لي فإنني لم أكن منزعجاً على الإطلاق من روايات آجاثا كريستي! وبالمقابل فإن تشايكوفسكي ورحمانينوف وهوروفيتز وهو يعزف على البيانو والأفلام الهوليودية الكبرى من أمثال كرامر ضدّ كرامر ودكتور جيفاجو (يالباسترناك المسكين!)، هو ما أكرهه بعمق وبإخلاص. بل إنني ازداد انزعاجاً من روح الكيتش الموجودة في الأعمال التي يدّعي شكلها الحداثوية. (وأضيف: لقد كان النفور الذي يشعر به نيتشه إزاء «الكلمات الجميلة» و«معاطف الاستعراضات» لفيكتور هوغو، هو القرف المبكّر من الكيتش).

بشع (Laid). بعد خيانات زوجها العديدة، وصداماتها الشاقة مع رجال الشرطة، تقول تيريزا: «لقد صارت براغ بشعة». أراد بعض المترجمين أن يستبدلوا كلمة بشع بكلمة «مرعبة» أو «لاتطاق». فقد بدا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لهم من غير المنطقي أن تكون الاستجابة لوضع **أخلاقي** من خلال حكم **جمالي**. لكن كلمة بشع لا تقبل الاستبدال: فبشاعة العالم الحديث المهيمنة، والتي يحجبها بصورة رحمانية الاعتياد عليها، تنبثق فجأة في أي لحظة من لحظات ضيقنا.

خفّة (Légèrté). وجدت خفة الكائن الهشة من قبل في «**المزحة**»: «كنت أمشي على هذه الأرصفة المغبرّة وأشعر بثقل خفّة الخواء الذي كان يثقل حياتي».

وفي «**الحياة هي في مكان آخر**»: «كان جاروميل يحلم أحياناً أحلاماً مريعة: كان يحلم أن عليه أن يرفع شيئاً في غاية الخفّة، فنجان شاي، ملعقة، ريشة، وأنه كان لا يقوى على ذلك، وأنه كان أضعف بقدر ما كان الشيء أخفّ، وأنه كان يرزح تحت خفّته».

وفي «**فالس الوداعات**»: «عاش راسكولينكوف جريمته كمأساة وانتهى إلى الرزوح تحت وطأة فعله. ويدهش جاكوب من أن يكون فعله من الخفة بحيث أنه لايرهقه، بحيث أنه لايزن شيئاً. ويتساءل عما إذا لم تكن هذه الخفّة تثير الرعب بصورة مختلفة عن المشاعر الهيستيرية للبطل الروسي».

و«**كتاب الضحك والنسيان**»: «هذا الجيب الخاوي في المعدة، هو بالضبط هذا الغياب الذي لايحتمل للثقل. وكما أنه يمكن لطرف أن يتغير في أيّ لحظة إلى ضدّه، فإن الخفّة وقد بلغت حدودها القصوى قد صارت الثقل الرهيب للخفّة وتعلم تامينا أنها لن تستطيع تحمّلها ولو مجرد ثانية إضافية».

لم أنتبه إلى هذه التكرارات، مذهولاً، إلا عندما كنت أعيد قراءة ترجمات كتبي كلها! ثم إنني تعزيت: إذ لا يكتب الروائيون جميعاً، على وجه الاحتمال، إلا ضرباً من **ثيمة** (الرواية الأولى) **مع تنويعات عليها**.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لازمة (Litanie). تكرار: مبدأ التأليف الموسيقي. لازمة: كلام صار موسيقى. أود أن تتحول الرواية في مقاطعها التأملية من وقت إلى آخر إلى غناء. هوذا مقطع من لازمة في «**المزحة**» تم تأليفه حول كلمة **بيتي**:

«... وكان يبدو لي أن داخل هذه الأغنية يتواجد مخرجي، علامتي الأصلية، **بيتي** الذي غدرته، لكنّه كان **بالأحرى** بيتي أنا (بما أن أشد ضروب الشكوى إيلاماً يرتفع من البيت المغدور)؛ لكنني كنت أفهم في الوقت ذاته أن بيتي هذا لم يكن من هذا العالم (ولكن أي بيت هذا إن لم يكن من هذا العالم؟)، وأن كل ما كنا نغنّيه لم يكن إلا ذكرى، صرحاً، بقية خيالية لما لم يعد له وجود وكنت أشعر أن أرض بيتي هذا كانت تهرب من تحت قدمي وأنني كنت أنزلق، والكلارينت بين شفتي، في عمق السنوات، والقرون، في عمق بلا قرار، وكنت أقول لنفسي بدهشة إن بيتي الوحيد كان بالضبط هذا الهبوط، هذه السقطة، الباحثة والشرهة، وكنت أستسلم لها وللذة دواري» (**المزحة**، عن الترجمة الفرنسية النهائية).

في الطبعة الأولى الفرنسية، كانت كل التكرارات مستبدلة بمترادفات:
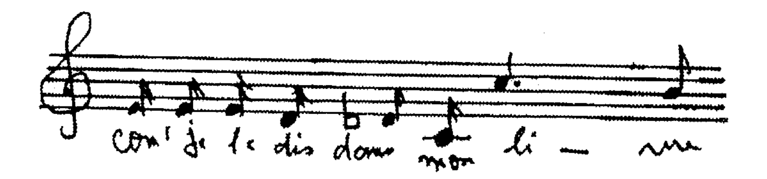
(... كان يبدو لي أن داخل هذه المقاطع الغنائية، كنت في بيتي، وأنني نتيجتها، وأن هويتها كانت علامتي الأصلية، مأواي الذي كان قد تحمّل خيانتي، ينتمي إلي **أكثر** (بما أن أشد ضروب الشكوى إيلاماً يرتفع من العش الذي لم نعد نستحقه)؛ حقاً إنني كنت أفهم لفوري أنه لم يكن من هذا العالم (ولكن أي مبيت يمكن أن يكون إن لم يكن موجوداً في هذه الدنيا؟)، وأنه لم تكن لمادة أغانينا وألحاننا من سماكة سوى سماكة الذكرى، صرحاً، بقية مجازية لواقع خارق لم يعد له وجود وكنت أشعر تحت قدميّ هرب قاعدة البناء لهذا المأوى، وكنت أشعر أني أنزلق، والكلارينيت بين شفتي، مرميّاً في هاوية السنوات،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

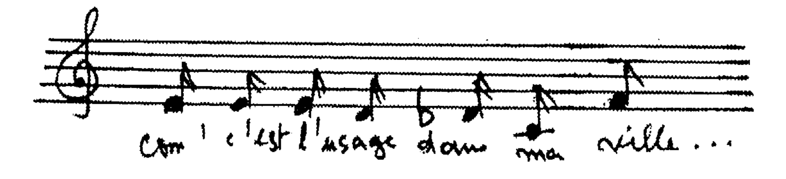
والقرون، في هوّة بلا قرار وكنت أقول لنفسي وكلّي دهشة إن هذا النزول كان ملجأي الوحيد، هذه السقطة الباحثة، الشرهة، وأن أترك نفسي على هذا النحو تجري، بكلّيتها إلى لذة دواري» (**المزحة**، عن الترجمة الفرنسية الأولى).

لقد حطّمت المترادفات لا موسيقى النص فحسب بل كذلك وضوح المعنى (انظر: **تكرارات**).

كتاب (Livre). ألف مرّة سمعت في مختلف البرامج الإذاعية: «... كما قلت ذلك في كتابي...» (Comme je le dis dans mon livre...) يلفظ المقطع اللفظي (Li) شديد الطول وأكثر علوا بثماني وحدات على الأقل من المقطع اللفظي السابق.



وعندما يقول الشخص نفسه «... كما جرت العادة في مدينتي» (...comme c'est l'usage dans ma ville..) فإن الفاصل بين المقطعين اللفظيين (ma) و(ville) يكاد يكون فاصلة رباعية واحدة.



«كتابي mon livre» - مصعد صوتي نحو التلذذ الذاتي.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

غنائي (Lyrique). في «**خفة الكائن الهشة**» يجري الحديث عن نمطين ممّن يجرون وراء النساء: زير النساء الغنائي (الذي يبحث في كل امرأة عن مثله الخاص به) وزير النساء الملحمي (الذي يبحث لدى النساء عن التنوّع اللانهائي للعالم النسائي). وهو مايستجيب إلى التمييز الكلاسيكي بين الغنائي والملحمي (والدرامي)، وهو تمييز لم يظهر إلا نحو نهاية القرن الثامن عشر في ألمانيا وطوِّر بمهارة في علم الجمال لهيغل: فالغنائي هو التعبير عن الذاتية التي تعترف لنفسها؛ أما الملحمي فيصدر عن هوى الاستحواذ على موضوعية العالم. يتجاوز الغنائي والملحمي في نظري المجال الجمالي، إنهما يمثلان موقفين ممكنين للإنسان إزاء نفسه، وإزاء العالم، وإزاء الآخرين (العصر الغنائي = عصر الشباب). ومن المؤسف أن هذا المفهوم للغنائي وللملحمي غير مألوف لدى الفرنسيين مما أرغمني على الموافقة في الترجمة الفرنسية على أن يصير زير النساء الغنائي المضاجع الرومانتيكي وزير النساء الملحمي المضاجع الفاسق. وكان ذلك أفضل الحلول لكنه مع ذلك أحزنني قليلاً.

غنائية (Lyrisme). (وثورة). «الغنائية نشوة، والإنسان ينتشي كيما يمتزج بالعالم بصورة أسهل. لاتريد الثورة أن تُدرَس وأن تُلاحظ بل تريد أن نلتحم بها؛ وبهذا المعنى فهي غنائية والغنائية ضرورية لها» (**الحياة هي في مكان آخر**). «كان الجدار الذي سُجِنَ وراءه الرجال والنساء مغطىً بكامله بالزجاج وكانوا يرقصون أمامه؛ أوه، ليست رقصة جنائزية. هنا كانت البراءة ترقص! البراءة مع ابتسامتها الدموية» (**الحياة هي في مكان آخر**).

ماتشو (Macho). (وعدو المرأة). يولع الماتشو بالأنوثة ويرغب في السيطرة على من يولع به. وإذ يمجد الأنوثة النموذجية للمرأة المسيطر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عليها (أمومتها، خصوبتها، ضعفها، طابعها البيتي، عاطفيّتها، إلخ)، فإنه يمجّد رجولته هو. وبالمقابل، يرتعد عدو المرأة من الأنوثة ويهرب من النساء اللواتي يفضن أنوثة. إن المثل الأعلى للماتشو هو: الأسرة. أما المثل الأعلى لعدوّ المرأة فيتجلى في العزوبيّة مع كثير من العشيقات؛ أو: الزواج بامرأة محبوبة دون أطفال.

تأمل (Meditation). هناك ثلاثة إمكانات أوليّة أمام الروائي: أن **يقص** قصة «فيلدينغ»، أن **يصف** قصة (فلوبير)، أن **يفكر** قصة (موزيل). كان الوصف الروائي في القرن التاسع عشر على انسجام مع روح العصر (الوضعية، العلميّة). وتأسيس روايةٍ على تأمّلٍ مستمرٍّ يعني المضي في القرن العشرين ضد روح العصر الذي لم يعد يحب التفكير على الإطلاق.

شكراً (Merci). لِمَ تنطوي هذه الكلمة[١٧] على رنين قاس بالفرنسية؟ إنها لا تقنع إلا إذا كانت ساخرة. فأنت تغيظ أحدهم فيجيبك: «شكراً». لكن الصيغة التي تتألق فيها هذه الكلمة هي: أن تكون تحت رحمة، أن تكون عرضة، أن تكون ألعوبة être à la merci.

عدو المرأة (Misogyne). كل واحد منا يواجه منذ أيامه الأولى أماً وأباً، أنوثة ورجولة. ومن ثم فنحن مطبوعون إذن بعلاقة منسجمة أو غير منسجمة مع هذين النموذجين. إن من يخاف المرأة (عدوّ المرأة) لايتواجد بين الرجال فحسب بل كذلك بين النساء، وبقدر ما نلتقي أعداء للمرأة نلتقي كارهات الرجال (الذين يعيشون واللواتي يعشن بدون انسجام مع نمط الرجال). هذه المواقف عبارة عن إمكانات مختلفة

١٧ ـ بالفرنسية طبعاً، حيث تتخذ الكلمة معان مختلفة كذلك حسب موقعها من الجملة أو الموقف الذي تستخدم فيه كما سنرى. (هـ.م).

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ومشروعة للشرط الإنساني. لم تطرح المانوية النسائيّة أبداً على نفسها السؤال الخاص بكراهيّة الرجال وحوّلت عداوة المرأة إلى مجرّد شتيمة. وهكذا تجنّبنا المحتوى النفسي لهذا المفهوم، الوحيد الذي ينطوي على الأهمية.

حديث (Moderne). (الفنّ الحديث، العالم الحديث). هناك الفن الحديث الذي يتماهى بنشوة غنائية مع العالم الحديث. أبولينير. تمجيد التقنية، فتنة المستقبل. معه وبعده: ماياكوفسكي، ليجيه، المستقبليون، الطليعيون. لكن على النقيض من أبولينير هناك كافكا. العالم الحديث بوصفه متاهة يضيع فيها الإنسان. الحداثة المضادة للغنائية، المضادة للرومانتيكية، الشكاكة، النقدية. مع وبعد كافكا: موزيل Musil، بروخ Broch، غومبروفيتز Gombrowicz، بيكيت Bickett، يونيسكو Ionesco، فيلليني Fellini... وبقدر مانغوص في المستقبل بقدر ما يتعاظم تراث «الحداثة المضادة للحديث».

حديث (Moderne) (أن تكون حديثاً). في نحو عام ١٩٢٠، كتب الروائي الطليعي التشيكي الكبير فلاديسلاف فانكورا Vladislav Vancura: «جديد، جديد، جديد هو نجم الشيوعية، ولا حداثة خارجاً عنه». وهكذا سارع كل جيله إلى الحزب الشيوعي حتى لايفوته أن يكون حديثاً. وقد مُهر انحطاط الحزب الشيوعي تاريخياً ما إن تواجد في كلّ مكان خارج الحداثة». ذلك لأن صيغة «يجب أن تكون بالتأكيد حديثاً» قد قادت رامبو. والرغبة في أن يكون المرء حديثاً هي نموذج، أي أمر لا عقلاني، قد ترسّخ فينا بعمق، شكلّ ملحّ متغيّر المضمون وغير محدّد: حديث من يجهر بأنه حديث ويُقبل على أنه كذلك. تعرض الأم لوجون في Ferdydurke كعلامات للحداثة «هيئتها الوقحة للذهاب نحو المراحيض التي كان يتوجّه الناس إليها في

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الماضي خلسة». إن Ferdydurke لغومبروفيتز هي تبديد الوهم الأشد ألقاً لنموذج الحديث.

خداع (Mystification). لفظ جديد مسلٍّ في حدّ ذاته (مشتق من كلمة سر mystère) ظهر في فرنسا في منتصف القرن الثامن عشر ضمن بيئة ذات عقلية فاسقة للدلالة على الخدع ذات الطابع الهزلي حصراً. كان عمر ديدرو سبعة وأربعين عاماً عندما دبّر خدعة خارقة بجعله المركيز كرواسمار يعتقد أن راهبة شابة مسكينة تسأل حمايته. فخلال عدّة أشهر يكتب للمركيز المتأثر رسائل موقّعة من هذه المرأة التي لاوجود لها. **الراهبة** La Religieuse - ثمرة خدعة: سبب إضافي لنحب ديدرو وعصره. الخداع: الطريقة الفعّالة كيلا نحمل العالم محمل الجدّ.

اللا - وجود (Non - être). «... الموت المزرق بحنان كاللا - وجود». لايسعنا القول: «مزرق كالعدم»، لأن العدم ليس مزرقاً. وهو برهان على أن اللا. وجود والعدم هما شيئان مختلفان تمام الاختلاف.

فحش (Obscénite). نستخدم الكلمات الفاحشة في لغة أجنبية لكنّنا لا نشعر بها كذلك. فالكلمة الفاحشة المنطوقة مع نبرة أجنبية تصير هزليّة. صعوبة أن يكون المرء فاحشاً مع امرأة أجنبيّة. الفحش: الجذر الأعمق الذي يربطنا إلى وطننا.

أوكتافيو (Octavio). كنت أقوم بتحرير هذا القاموس عندما كانت الهزة الأرضية الرهيبة تقوم في وسط المكسيك حيث يعيش أوكتافيو باز Octavio Paz وزوجته ماري جو. تسعة أيام مضت دون أن اسمع أي خبر عنهما. وفي يوم ٢٧ أيلول (سبتمبر)، رن الهاتف: رسالة من أوكتافيو. وأشرب نخبه. وأجعل من اسمه العزيز جداً، العزيز جداً، الكلمة السابعة والأربعين من هذه الكلمات السبعين.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مبدع (Oeuvre). «من المخطط إلى المبدع، يتّم عبور الطريق جثواً». لايسعني أن أنسى هذا البيت الشعري لفلاديمير هولان. وإني أرفض أن أضع «رسائل إلى فليس» و«**القصر**» على المستوى ذاته.

العطالة (Oisiveté). أم كل الرذائل. لايهمنّي إن كانت موسيقى هذه الكلمة باللغة الفرنسية تبدو لي على قدر كبير من السحر. ذلك بفضل الشراكة الصوتية القائمة في الكلمة الفرنسية بين عصفور الصيف Oiseau d'été والعطالة Oisivete.

العمل (Opus). عادة المؤلفين الموسيقيين الممتازة. فهم لايعطون رقماً للعمل إلا للمبدعات التي يعترفون بها بوصفها «صالحة». وهم لايعطون رقماً للمبدعات التي تنتمي إلى فترة ما قبل نضجهم، أو إلى مناسبة عابرة، أو تلك التي ليست أكثر من تمرين. فقطعة من قطع بيتهوفن غير المرقّمة، كقطعة تنويعات لسالييري مثلاً، ضعيفة حقّاً، لكن ذلك لايخيّبنا، إذ أن المؤلف الموسيقي نفسه قد حذّرنا. وإنها لمسألة أساسية لكل فنان: بأي مؤلف يبدأ مبدعه «الصالح»؟ لم يجد ياناسيك Janacek أصالته إلا بعد الخامسة والأربعين. وإني أتألم عندما أستمع إلى بعض الأعمال التي بقيت من مرحلته السابقة. قام ديبوسي قبل وفاته بتحطيم كل المخططات، كل ماتركه دون اكتمال. إن أقل خدمة يمكن لمؤلف أن يقوم بها لمبدعاته: أن يكنس ما حولها.

نسيان (Oubli). «إن نضال الإنسان ضد السلطة هو نضال الذاكرة ضد النسيان». غالباً ما يستشهد بهذه الجملة من «**كتاب الضحك والنسيان**» التي يلفظها أحد أبطال الرواية، ميريك، بوصفها رسالة الرواية. ذلك أن القارىء يتعرف في الرواية أولاً على «ماهو معروف أصلاً». و«المعروف أصلاً» لهذه الرواية هو ثيمة أورويل الشهيرة: النسيان الذي تفرضه السلطة الشمولية. لكنّي رأيت جدّة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حكاية ميريك في مكان آخر تماماً. فميريك هذا الذي يجهد بكل قواه كيما لا ننساه (هو وأصدقاؤه ومعركتهم السياسية) يقوم أيضاً بالمستحيل لكي يجعلنا ننسى الآخر (عشيقته السابقة التي يخجل منها). إن إرادة النسيان هي في الأساس قبل أن تصبح مشكلة سياسية، مشكلة أنثروبولوجية: لقد كان الإنسان على الدوام يرغب في إعادة كتابة سيرته الذاتية، وفي أن يغيّر الماضي، وفي أن يمحو الآثار، آثاره وآثار الآخرين. إن إرادة النسيان أبعد من أن تكون مجرّد رغبة في الغش. لم يكن لدى سابينا أي سبب لتخفي أي شيء، ومع ذلك فهي مدفوعة برغبة لا عقلانية لتجعل من نفسها منسية. النسيان: هو في آن واحد ظلم مطلق وعزاء مطلق. إن الفحص الروائي لثيمة النسيان هو بلا نهاية وبلا نتيجة.

مشجب (Portemanteau). شيء سحريّ. يراه لودفيغ في اللحظة التي يبحث فيها عن هيلينا ويتخيّلها منتحرة: كان الجذع المعدني القائم على ثلاثة أقدام يتوزّع في قمّته إلى ثلاث شعب؛ لم تكن هناك أية ثياب معلقة عليها؛ وكان يبدو يتيماً في هيئته الإنسانية الغامضة؛ وكان عريه المعدني وأذرعه المرفوعة على نحو مضحك يغمرني بالقلق.». وفيما بعد: «... مشجب معدني ضئيل يرفع الأذرعة كجندي يستسلم». لقد حلمت أن أضع على غلاف رواية «**المزحة**» صورة مشجب.

تكرارات (Répétitions). يشير نابوكوف إلى أنه في بداية رواية «آنا كارنينا»، في النص الروسي، تتكرر كلمة «بيت» ثمانية مرات في ست جُملٍ وأن هذا التكرار كان زخرفة مقصودة من قبل المؤلف. ومع ذلك لاتظهر كلمة «البيت» في الترجمة الفرنسية إلا مرة واحدة، أما في الترجمة التشيكية فلا تظهر أكثر من مرتين. وفي الكتاب ذاته، في كل مرة كتب فيها تولستوي «skazal» (قال)، أجد في الترجمة نطق،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

طفق، صرخ، استنتج، إلخ. يعشق المترجمون المترادفات عشقاً جنونياً. (أرفض مفهوم المترادفات ذاته: كل كلمة لها معناها الخاص بها ولا يمكن من حيث المعنى لأي كلمة أخرى أن تحل محلّها). يقول باسكال: «عندما تتواجد كلمات مكرّرة في خطاب ما وعندما نحاول تصحيحها ونجد أنها من الصحة بحيث أننا نفسد الخطاب إذا ماغيّرناها، يجب أن نتركها كما هي، لأنها علامة الخطاب». التفنن اللعبي في التكرارات في المقطع الأول من إحدى أجمل الأعمال النثرية الفرنسية: «كنت أحب الكونتيس دو.. حباً جنونياً؛ كان عمري عشرين عاماً، وكنت ساذجاً؛ خانتني، فغضبت، وتركتني. كنت ساذجاً، وكنت آسف عليها؛ كان عمري عشرين عاماً، وغفرت لي: ولما كان عمري عشرين عاماً، وكنت ساذجاً، مخدوعاً على الدوام، ولكن غير مهجور، كنت أظن نفسي أكثر العشاق محبّة، ومن ثم أسعد الرجال....» (فيفان دونون: «بلا غد» Vivant Denon، Point de Iendemain) (انظر: **لازمة**).

إعادة الكتابة (Rewriting). مقابلات؛ محادثات، أقوال منقولة. اقتباسات وتسجيلات سينمائية وتلفزيونية. إعادة الكتابة بوصفها روح العصر. «ذات يوم ستصير كل الثقافة الماضية موضع إعادة كتابة كاملاً ومنسيّة تماماً وراء إعادة كتابتها» (مقدمة **جاك وسيّده**). و:«فليهلك كل الذين يسمحون لأنفسهم بإعادة كتابة ماسبق له أن كتب! ليخوزقوا وليحرقوا على نار هادئة! ليخصوا ولتقطع آذانهم!» (السيّد في **جاك وسيّده**).

ضحك (Rire) (أوربي). كان المرح والهزل لايزالان بالنسبة لرابليه يؤلفان شيئاً واحداً. وفي القرن الثامن عشر كانت فكاهة ستيرن وديدرو عبارة عن ذكرى رقيقة وحنونة لمرح رابليه. في القرن التاسع عشر، كان

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

غوغول فكاهيّاً كئيباً: كان يقول «إذا نظرنا بانتباه وبصورة مطولة إلى قصّة مضحكة فإنها تصير بالتدريج حزينة». لقد نظرت أوربا إلى قصة وجودها الخاص بها المضحكة خلال زمن كان من الطول بحيث تحولت الملحمة المرحة لرابليه في القرن العشرين إلى مهزلة يائسة ليونيسكو الذي يقول: «هناك القليل من الأشياء التي تفصل المرعب عن المضحك». وهكذا يستكمل التاريخ الأوربي للضحك دورته.

رواية (Roman). هي الشكل الأكبر من النثر الذي يفحص فيه المؤلف حتى النهاية وعبر ذوات تجريبية (شخصيّات) بعض ثيمات الوجود الكبرى.

رواية (Roman) (وشعر). ١٨٥٧؛ أعظم سنة في القرن. «**أزهار الشرّ**»: يكتشف الشعر الغنائي ميدانه الخاص وجوهره. «**مدام بوفاري**»: للمرة الأولى هناك رواية مستعدّة لتحمل مسؤولية أرفع متطلبات الشعر (استهداف «البحث قبل كل شيء عن الجمال»؛ أهمية كل كلمة خاصة؛ موسيقى النص الزخمة؛ هدف الجدّة مطبّقاً على كل جزء صغير). اعتباراً من ١٨٥٧، سيصير تاريخ الرواية تاريخ «الرواية وقد صارت شعراً». لكن **تحمل مسؤولية متطلبات الشعر** شيء يختلف تماماً عن جعل الرواية غنائية (التخلي عن سخريتها الجوهرية، إهمال العالم الخارجي، تحويل الرواية إلى اعترافات شخصية، وإرهاقها بالزخارف). إن أكبر «الروائيين الذين صاروا شعراء» **مضادون للغنائية** بصورة عنيفة: فلوبير، جويس، كافكا، غومبروفيتز. الرواية = شعر مضاد للغنائية.

رواية (Roman) (أوربية). إن تاريخ (التحول المتّحد والمستمر) الرواية (كل ما نطلق عليه الرواية) لا وجود له. هناك فقط تواريخ للرواية: للرواية الصينية، للرواية الإغريقية الرومانية، للرواية اليابانية، للرواية في القرون الوسطى، إلخ. أما الرواية التي أسمّيها **أوربية** فقد

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تشكّلت في جنوب أوربا في فجر الأزمنة الحديثة وتمثّلُ كياناً تاريخياً في ذاته سيوسّع فيما بعد من فضائه إلى ماوراء أوربا الجغرافية (ولاسيما في الأمريكتين). وبسبب غنى أشكالها، والقوة المركّزة بصورة مذهلة لتطوّرها، ودورها الاجتماعي، فليس للرواية الأوربية (والأمر ذاته ينطبق على الموسيقى الأوربية) أي مثيل في أي حضارة أخرى.

روائي (Romancier) (وكاتب). أعيد قراءة مقال سارتر القصير «ماهي الكتابة؟». لم يستخدم فيه كلمتي **رواية** أو **روائي** على الإطلاق. إنه لا يتحدث إلا عن كاتب النثر وهو تمييز صحيح. فالكاتب يملك أفكاراً جديدة وصوتاً لا يقلّد. وبوسعه أن يستخدم أي شكلٍ (بما في ذلك الرواية) وكل مايكتبه يؤلف مادام مطبوعاً بأفكاره ومحمولاً بصوته جزءاً من مبدعه. روسو، شاتوبريان، جيد، كامو، مونترلان.

لايقيم الروائي كبير وزن لأفكاره. إنه مكتشف يجهد متلمساً في الكشف عن جانبٍ مجهولٍ من الوجود. إنه ليس مفتوناً بصوته بل بشكل يتابعه، والأشكال التي تستجيب لمتطلبات حلمه هي وحدها التي تؤلف جزءاً من مبدعه. فيلدينغ، ستيرن، فلوبير، بروست، فوكنر، سيلين، كالفينو.

إن الكاتب يتسجل على البطاقة الروحية لزمنه، ولأمته، وعلى بطاقة تاريخ الأفكار.

والظرف الوحيد الذي يسعنا فيه إدراك قيمة رواية ما هو ظرف تاريخ الرواية الأوربية. ليس على الروائي تقديم حساب لأحد، باستثناء سرفانتس.

روائي (Romancier) (وحياته). سئل الروائي كاريل كابيك Karel Capek لماذا لا يكتب الشعر. وكان جوابه: «لأنني أكره الحديث عن نفسي». ويقول هرمان بروخ عن نفسه وعن موزيل وعن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كافكا: «لا نملك ثلاثتنا سيرة حقيقية». وهذا لا يعني أن حياتهم كانت فقيرة بالأحداث، بل إنها لم تكن معدّة لتكون مميّزة، لتكون عامّة، لتصير سيرة مكتوبة. يقول نابوكوف «أكره أن أدسُّ أنفي في حياة كبار الكتّاب ولن يكشف أيّ كاتب سيرة الغطاء عن حياتي الخاصة». مثل مشهور: فالروائي يهدم بيت حياته كيما يبني بالحجارة بيت روايته. يفكك كُتّابُ سيرة الروائي إذن ما صنعه الروائي ويعيدون صُنع مافككه. ولا يستطيع عملهم أن يضيء قيمة رواية ما ولا معناها، وربما استطاع بالكاد أن يتعرف على بعض الحجارة. في اللحظة التي كان فيها كافكا يسترعي الانتباه أكثر من جوزيف ك، فإن عملية موت كافكا اللاحق قد بدأت.

إيقاع (Rythme). أكره أن أسمع دقّات قلبي التي تذكرني دون هوادة أن زمن حياتي موقوت. ولذلك كنت دوماً أرى في وحدات القياس التي تستهل الكتابات الموسيقية شيئاً جنائزياً. لكن كبار معلمي الإيقاع عرفوا كيف يسكتون هذه الدقة الرتيبة المنتظرة ويحولوا موسيقاهم إلى حرم مغلق من «زمن خارج الزمن». كبار البوليفونيين: الفكر الكونترابونتي، الأفقي، حط من أهمية وحدة القياس. بيتهوفن: نكاد لا نتميّز في مرحلته الأخيرة وحدات القياس من شدة تعقيد الإيقاع ولاسيّما في الحركات البطيئة. إعجابي بأوليفييه ميسيان: فبفضل تقنيته القائمة على الوحدات الإيقاعية الصغيرة المضافة أو المسحوبة، يبتكر بنية زمنيّة غير متوقعة لا يمكن حسابها، زمن مستقل كليّاً (زمن بَعدَ «نهاية الزمن» كيما نستعيد عنوان رباعيته). فكرة مسبقة: تتجلّى عبقريّة الإيقاع بالدقة المعلنة بصورة صاخبة. خطأ. البدائية الإيقاعية المرهقة لموسيقى الروك: فخفقان القلب يُضخّم كيلا ينسى الإنسان ولو خلال ثانية واحدة سَيْرَهُ نحو الموت.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

سرمدي (Sempiternel)[18]. ليست هناك أي لغة تعرف كلمة كهذه الكلمة، على هذا القدر من الطلاقة بالنسبة للأبدية. الروابط في العلاقات الرنينية: أشفق s'apitoyer. مهرّج Pitre - يرثى له Piteux - كامد - terne أبدي éternel؛ المهرّج الذي يشفق على أبديّ كامد على هذا النحو le pitre s'apitoyant sur le si tene éternel.

سوفياتي (Soviétique). لا أستخدم هذه الصفة. اتحاد الجمهوريات الإشتراكية السوفياتية: «أربعة كلمات، أربعة أكاذيب» (كاستورياديس Castoriadis). الشعب السوفياتي: ساتر لفظي يجب أن تنسى وراءه كل أمم الإمبراطورية المروّسة. إن كلمة «سوفياتي» لا تناسب القومية العدوانية لروسيا الشيوعية الكبرى فحسب، بل تناسب كذلك الحنين القومي للمنشقين. فهي تسمح لهم بالاعتقاد أن روسيا (أي روسيا الحقيقية) بفعل حركة سحرية، غائبة عن الدولة المسمّاة سوفياتية، وأنها تستمر كجوهر لم يُمَسّ، طاهر، في ملجأ من كل الاتهامات. الضمير الألماني: المجروح، المجرّم بعد الحقبة النازيّة؛ توماس مان: طرح الروح الألمانية القاسي على النقاش. نضج الثقافة البولونية: غومبروفيتز الذي يعنّف بصورة مرحة «البولونية». يستحيل بالنسبة لروسيا أن تعنّف «الروسيّة». الجوهر الطاهر. ولن نجد فيها أي مثيل لتوماس مان، أو لغومبروفيتز.

تشكيوسلوفاكيا (Tchécoslovaquie). لا أستخدم أبداً كلمة تشيكوسلوفاكيا في رواياتي رغم أن أحداثها بصورة عامّة تجري فيها.

١٨ ـ من الواضح أن كل ما يتعلق بهذه الكلمة خصوصاً يقوم على صداها ككلمة فرنسية لا على دلالتها كمفهوم. ومن الطبيعي أننا لن نعثر على كلمة عربية تملك الصدى ذاته الذي تملكه الكلمة الفرنسية. لا يسع الترجمة هنا إذن إلا أن تكون دالة أكثر منها ناقلة. (هـ. م).

هذه الكلمة المركّبة على قدر كبير من الشباب (فقد ولدت في عام ١٩١٨) دون جذور في الزمان، ودون جمال، كما أنها تكشف عن الطابع التركيبي والحديث العهد (الذي لم يعرف تجربة الزمن) للشيء المسمى. وإذا كان من الممكن نسبياً تأسيس دولة على كلمة قليلة الصلابة فلا يسعنا أن نؤسس عليها رواية. ولذلك، ولكي أسمّي بلد أبطال رواياتي كنت أستخدم دوماً الكلمة القديمة بوهيميا. ليس ذلك صحيحاً من وجهة نظر الجغرافيا السياسية (فمترجمو رواياتي يقاومون ذلك غالباً)، ولكن من وجهة نظر الشعر، فهي التسمية الوحيدة الممكنة.

الأزمنة الحديثة (Temps modernes). حلول الأزمنة الحديثة. اللحظة الجوهرية في تاريخ أوربا. الإله يصير Deus absconditus (الإله الغائب) والإنسان أساس كل شيء. ولدت الفردانية الأوربية وولد معها وضع جديد للفن، وللثقافة، وللعلوم. وإني لأواجه صعوبات في ترجمة هاتين الكلمتية في أمريكا. فإذا كتبنا modern times يفهم الأمريكي: الحقبة المعاصرة، عصرنا. إن الجهل بمفهوم الأزمنة الحديثة في أمريكا يكشف عن كل الشرخ القائم بين القارتين . ففي أوربا، نعيش نهاية الأزمنة الحديثة؛ نهاية الفردانية؛ نهاية الفن بوصفه تعبيراً عن أصالة شخصية لا يمكن استبدالها؛ النهاية التي تعلن عن رتابة لاشبيه لها. لا وجود لهذا الشعور بالنهاية في أمريكا هي التي لم تعش ولادة الأزمنة الحديثة وليست سوى وريثتها المتأخرة. إنها تعرف معايير أخرى لما هو البداية ولما هو النهاية.

الخيانة (Trahir). «ولكن ماهي الخيانة؟ الخيانة هي الخروج من الصف. هي الخروج من الصف والمضي نحو المجهول. سابينا لا تعرف أجمل من المضيّ نحو المجهول» (**خفة الكائن الهشة**).

الشفافية (Transparence). تعني هذه الكلمة في الخطاب

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

السياسي والصحافي: الكشف عن حياة الأفراد أمام أنظار العامّة. وهو ما يحيلنا إلى أندريه بروتون ورغبته في العيش في **بيت من زجاج** تحت عيون الجميع. بيت من زجاج: يوتوبيا قديمة وفي الوقت ذاته أحد أفظع مظاهر الحياة الحديثة. قاعدة: بقدر ما تكون شؤون الدولة كتيمة بقدر ما يتوجب أن تكون شؤون الفرد شفّافة؛ فعلى أن البيروقراطية تمثل **شيئاً عاماً** فهي مجهولة وسرّية ورمزيّة وغير واضحة، في حين أن الإنسان الخاص مرغم على الكشف عن صحته، وماليته، ووضعه العائلي ولن يعود بوسعه أن يجد، إذا ما قرر حكم وسائل الإعلام الجماهيرية ذلك، لحظة واحدة من الحميمية في الحب ولا في المرض ولا في الموت. إن الرغبة في انتهاك حميمية الآخرين هي شكل دائمٌ من أشكال العدوانية صار اليوم جزءاً من المؤسسات (البيروقراطية وبطاقاتها، والصحافة ومخبريها)، مبرراً أخلاقياً (الحق في المعلومات وقد صار أول حقٍّ من حقوق الإنسان) وشاعرياً (بواسطة الكلمة الجميلة: الشفافية).

اللباس الموحّد (Uniforme, uni - forme). «مادام الواقع يقوم على تماثلٍ في الحساب يمكن ترجمته إلى خطط، فيجب أن يدخل الإنسان أيضاً في الشكل الموحّد (uni - formité) إذا ما أراد البقاء على اتصال مع الواقع. وإنسان بلا لباس نظامي[١٩] اليوم يعطي الانطباع باللاواقع، كجسد أجنبي في عالمنا» (هيدغر، تجاوز الميتافيزيقا Heidegger, Depassement de la metaphisique). لايبحث المسّاح ك عن أخوّة ما بل يبحث بيأس عن لباس موحّد (أو شكل ـ موحّد uni - forme). ودون هذا الشكل ـ الموحّد، دون اللباس الموحّد للمستخدمين، لا يملك هذا «الاتصال مع الواقع»، بل يعطي «الانطباع باللاواقع». كان كافكا

١٩ ـ لباس موحد، شكل موحد uni - forme.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أول (قبل هيدغر) من أدرك تغير الوضع هذا: بالأمس، كان لايزال بوسعنا أن نرى في تعدّد الأشكال وفي الإفلات من اللباس الموحّد/ الشكل الموحّد مثلاً أعلى، حظاً، انتصاراً؛ أما غداً، فسوف يشكل ضياع اللباس الموحّد مصيبة مطلقة، ونبذاً لما هو إنساني نحو الخارج. منذ كافكا، وبفضل الأجهزة الكبرى التي تحسب الحياة وتخططها تقدّم تأحيد العالم تقدّماً هائلاً. إلا أنه عندما تصبح ظاهرة ما عامّة، يوميّة، سائدة، فإننا نكفّ عن تميّزها. وفي بهجة الحياة الأحدية الشكل يكفّ الناس عن أن يروا اللباس الموحّد الذي يلبسونه.

قيمة (Valeur). وضعت بنيويّة الستينات مسألة القيمة بين قوسين. ومع ذلك فإنّ مؤسس علم الجمال البنيوي يقول: «وحده افتراض القيمة الجمالية الموضوعية يمنح معنى للتطور التاريخي للفن». (جان موكاروفسكي: «الوظيفة والمعيار والقيمة الجمالية بوصفها ظواهر اجتماعية»، براغ ١٩٣٤ Jan Mukarovsky: La Fonction, la norme et la valeur esthétique en tant que faits sociaux, Prague, 1934). إن سؤال قيمة جماليّة يعني: محاولة الإحاطة بالاكتشافات والمبتكرات وتسميتها والإضاءة الجديدة التي يلقيها مبدع على العالم الإنساني. وحده المبدع الذي اعترف به بوصفه قيمة (المبدع الذي أدركت جدّته وسميت) يمكن أن يصير جزءاً من «التطور التاريخي للفن» الذي ليس عبارة عن مجرد تتابع للوقائع بل متابعة للقيم. ولو استبعدنا مسألة القيمة، مكتفين بوصف (تيماتي، أو سوسيولوجي، أو شكلاني) مبدع (من مرحلة تاريخية أو من ثقافة ما، إلخ)، ولو وضعنا علامة المساواة بين كل الثقافات وكل الفعاليات الثقافية (باخ والروك، القصص المصورة وبروست)، وإذا كان نقد الفن (التأمل حول القيمة) لا يجد مكاناً ليعبّر عن نفسه، فإن «التطور

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التاريخي للفن» سينشر الضباب على معناه، وسينهار، وسيصير مستودعاً هائلاً ومجّانياً للمبدعات.

حياة (Vie). في مقالته الهجائية التي تحمل عنوان **جثّة**، يوبّخ بول إيلوار جثمان أناتول فرانس: «أمثالك، أيتها الجثة، لانحبهم...» إلخ. ويبدو لي أن ماهو أهم من هذه الرفسة للنعش التبرير الذي يليها: «إن ما لا أستطيع تخيله دون أن تدمع عيناي، أيتها الحياة، لا يزال يتجلى اليوم في الأشياء الصغيرة الزهيدة التي لم يبق سوى الحنان وحده من يدعمها الآن. الشكّ، السخرية، الجبن، فرنسا، الروح الفرنسية، ماهي: عاصفة من النسيان تجرّني بعيداً عن كل هذا. ألإنني لم أقرأ من قبل شيئاً، ولم أر شيئاً مما يشين الحياة؟».

وضع إيلوار في مقابل الشك والسخرية: الأشياء الصغيرة الزهيدة، والدموع في العينين، والحنان، وشرف الحياة، نعم، الحياة بمعناها الواسع! وراء الحركة غير الامتثالية على نحو مذهل، روح الكيتش الأشدّ سطحية.

شيخوخة (Vieillesse). «كان العالم العجوز يراقب الشباب الصاخبين وفهم فجأة أنه الوحيد من يملك امتياز الحرية في هذه القاعة، لأنه مسّن؛ ولايسع الإنسان أن يتجاهل رأي القطيع ورأي الجمهور والمستقبل إلا عندما يكون مسنّاً فقط. فهو وحيد مع موته القادم وليس للموت عينان ولا أذنان، ولا يحتاج إلى أن يعجبه؛ إن بوسعه أن يفعل ويقول مايشاء لنفسه أن يفعل وأن يقول» (**الحياة هي في مكان آخر**). رامبرانت وبيكاسو، بروخنر وياناسيك، باخ **وفن الفوغ**.

○ ○ ○

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الجزء السابع

الرواية وأوربا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

(.....)

وإني لأتلقّى اليوم بتأثر شديد الجائزة (....). إنني أتلقاها كروائي... إنني أشدّد على **روائي**، ولا أقول: كاتب. فالروائي هو الذي يريد كما يرى فلوبير أن يختفي وراء مبدعه. أن يختفي وراء مبدعه يعني التخلي عن دور الشخص العام. وليس ذلك من السهل اليوم حيث يتوجّب على كل شيء ينطوي على أهمية ما أن يمر من خلال مشهد وسائل الإعلام الجماهيرية المضاء على نحولا يحتمل والتي تقوم، خلافاً لقصد فلوبير، بإخفاء المبدع وراء صورة مؤلفه. وفي هذا الوضع الذي لايستطيع أي امرىء تفاديه كلياً تبدو لي ملاحظة فلوبير كما لو أنها تحذير: ذلك إنه إذ يقبل القيام بدور الشخص العام يعرّض الروائي للخطر مبدعه الذي يمكن أن يعتبر مجرّد ملحق لحركاته ولتصريحاته ولمواقفه. هذا في حين أن الروائي ليس ناطقاً باسم أحد بل إنني سأذهب في هذا التأكيد إلى درجة أن أقول إنه ليس ناطقاً حتى باسم أفكاره الشخصية. عندما كتب تولستوي أول نص لرواية **آنا كارنينا** كانت آنا امرأة شديدة السماجة ولم تكن نهايتها المأساوية إلا نهاية مبررة استحقتها. في حين أن النص النهائي للرواية مختلف جداً ولا أعتقد أن تولستوي قد غيّر من أفكاره الأخلاقية خلال الفترة التي تفصل بين كتابة النصّين، بل أكاد أقول إنه خلال الكتابة كان يستمع لصوت آخر غير صوت قناعته الإخلاقية الشخصية. كان يستمع إلى ما أحب أن أسميه حكمة الرواية. كل الروائيين الحقيقيين يستمعون إلى هذه الحكمة التي تتجاوز الأشخاص،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهو مايفسر أن الروايات الكبرى هي دوماً أكثر ذكاء بقليل من مؤلفيها. أما الروائيون الأكثر ذكاء من مبدعاتهم فعليهم أن ينصرفوا إلى مهنة أخرى.

ولكن ماهي هذه الحكمة، ماهي الرواية؟ هناك مثل يهودي يقول: **الإنسان يفكر، والإله يضحك**. ويوحي إليَّ هذا المثل أن أتخيل فرانسوا رابليه وقد استمع ذات يوم إلى ضحكة الإله وأنه على هذا النحو ولدت فكرة أول رواية أوربية كبرى. ويطيب لي أن أفكر أن فن الرواية قد جاء إلى العالم بوصفه صدىً لضحك الإله.

ولكن لِمَ يضحك الإله أثناء رؤيته الإنسان الذي يفكر؟ لأن الإنسان يفكّر والحقيقة تفلت منه. لأنه بقدر ما يفكر البشر بقدر مايبتعد فكر الواحد عن فكر الآخر. وأخيراً لأن الإنسان لا يكون أبداً ما يفكر أنه كينونته. ولم يتكشف هذا الوضع الأصولي للإنسان الخارج من العصور الوسطى إلا في فجر الأزمنة الحديثة: دون كيشوت يفكر، وسانشو يفكر، ومع ذلك فلا تفلت منهما حقيقة العالم فحسب بل تفلت منهما كذلك حقيقة الأنا الخاصة بهما. وقد رأى وأدرك أوائل الروائيين الأوربيين هذا الوضع الجديد للإنسان وأسّسوا عليه فناً جديداً هو فن الرواية.

لقد ابتكر فرانسوا رابليه كثيراً من الألفاظ الجديدة التي استخدمت فيما بعد في اللغة الفرنسية وفي غيرها من اللغات، لكن كلمة من هذه الكلمات نسيت وبوسعنا الأسف على ذلك. إنها كلمة agélaste[٢٠]؛ وهي كلمة مأخوذة من اللغة الإغريقية وتعني: من لايضحك، من لايملك حس الفكاهة. كان رابليه يكره الأجلاف. كان يخاف منهم.

٢٠ ـ يمكن اقتراح مقابل لها: جلف وأجلاف.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وكان يشكو أن الأجلاف كانوا «على قدر من الشراسة ضدّه» بحيث كاد أن يكف عن الكتابة بصورة نهائية.

ليس هناك سلام ممكن بين الروائي وبين الجلف. وبما أن الأجلاف لم يسمعوا أبداً من قبل ضحك الإله فإنهم على قناعة من أن الحقيقة واضحة، وأن على كل الناس أن يفكروا بالأمر نفسه وأنهم هم أنفسهم على وجه التدقيق مايفكرون أنهم عليه. على أنه حين يفقد الإنسان على وجه الدقة اليقين بالحقيقة ورضى الآخرين الإجماعي إنما يصير فرداً. والرواية هي جنّة الأفراد الخيالية. إنها الأرض التي لا أحد فيها يملك الحقيقة، لا آنا ولا كارنين، بل التي يحق للجميع فيها أن يفهموا بما في ذلك آنا وكارنين.

في الكتاب الثالث من رواية غارغانتوا وبانتاغرويل Gargantua et Pantagruel، يشغل ذهن بانورج، أول شخصية روائية كبرى عرفتها أوربا، السؤال التالي: هل عليه أن يتزوج أم لا؟ يستشير الأطباء، والبصّارين، والأساتذة، والشعراء، والفلاسفة الذين يستشهدون بدورهم بهيبوقراط وبأرسطو وبهوميروس وبهيراقليط وبأفلاطون. ولكن بعد هذه الأبحاث العلمية الضخمة التي تحتل كل الكتاب لايزال بانورج يجهل فيما إذا كان عليه أن يتزوّج أم لا. أما نحن، القراء، فلا نعلم كذلك شيئاً، لكننا بالمقابل قد سبرنا على مختلف الوجوه الممكنة موقفاً عجيباً بقدر ماهو بدائي، هو موقف من لايعرف ما إذا كان عليه أن يتزوج أم لا.

إن علم رابليه على ضخامته ينطوي على معنى آخر غير المعنى الذي ينطوي عليه علم ديكارت. فحكمة الرواية مختلفة عن حكمة الفلسفة. إذ ولدت الرواية لا من الروح النظرية بل من روح الفكاهة. وأحد ضروب فشل أوربا يتمثل في أنها لم تفهم أشد الفنون أوربية، أي

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الرواية؛ لا روحها، ولا معارفها واكتشافاتها الواسعة، ولا استقلالية تاريخها. إن الفن المستوحى من ضحك الإله هو، في جوهره، لا أسير بل مناقض ضروب اليقين الأيديولوجية. وعلى مثال بنيلوب، فهو يفكك خلال الليل خيوط السجادة التي قام بعقدها اللاهوتيون والفلاسفة والعلماء في النهار.

لقد اعتدنا في الفترات الأخيرة على أن نتحدث عن القرن الثامن عشر بسوء ووصل بنا الأمر إلى مثل هذا الكلام المعاد: إن مصيبة الشمولية الروسية هي من عمل أوربا، ولا سيما العقلانية الملحدة في عصر التنوير، وإيمانها في قوة العقل المهيمنة. ولا أشعر بنفسي مختصاً للمجادلة ضد من يجعلون من فولتير مسؤولاً عن الغولاغ. لكني في المقابل أشعرني مختصاً كيما أقول: إن القرن الثامن عشر ليس هو عصر روسو وفولتير وهولباش فحسب بل هو كذلك (إن لم يكن بوجه خاص) عصر فيلدنغ وستيرن وغوته ولا كلو.

ومن كل روايات هذه الحقبة فإن رواية «تريسترام شاندي» للرونس ستيرن هي ما أفضل. وهي رواية عجيبة. فستيرن يفتتحها بذكر الليلة التي حبلت أم تريسترام به، لكن ما إن يبدأ في الحديث عن ذلك حتى تفتنه مباشرة فكرة أخرى، وهذه الفكرة تستدعي بالتداعي تامّلاً آخر، ثم نادرة أخرى بحيث أن الاستطراد يقود إلى استطراد آخر، ويُنسى ترايسترام، بطل الكتاب، خلال أكثر من مائة صفحة. هذه الطريقة الغريبة في تأليف الرواية يمكن أن تظهر كما لوأنها لعبة شكلية. سوى أن الشكل في الفن هو دوماً أكثر من مجرد شكل. فكل رواية، شئنا أم أبينا، تقترح جواباً عن السؤال: ماهو الوجود البشري وأين يكمن شعره؟ وقد استطاع معاصرو ستيرن، كفيلدينغ مثلاً، أن يتذوقوا بصورة خاصة السحر الخارق للفعل والمغامرة. أما الجواب المضمر في رواية ستيرن فهو

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مختلف: إذ أن الشعر يكمن بموجبها لا في الفعل بل في قطع الفعل.

وربّما بدأ هنا بصورة غير مباشرة حوار كبير بين الرواية والفلسفة. تعتمد عقلانية القرن الثامن عشر على جملة لايبنتز الشهيرة: nihil est sine ratione: لاشيء مما هو كائن بلا سبب. ويفحص العلم الذي استثارته هذه القناعة بشراسة سبب كل شيء بحيث أن كل شيء يبدو قابلاً للشرح هو قابل للحساب. إن الإنسان الذي يريد أن يكون لحياته معنى يتخلى عن كل حركة لا سبب لها ولا غاية. كل السِّيَر قد كتبت على هذا النحو. وتبدو الحياة كما لو أنها مسار يتألق بالأسباب، وبالآثار، وبضروب الفشل والنجاح، أما الإنسان فإنه و قد ثبّت نظره المتلهّف على التسلسل السببي لأفعاله يسارع من عدوه المجنون نحو الموت.

وفي مواجهة هذا الاختصار للعالم إلى مجرّد تتابع سببي للأحداث، تؤكّد رواية ستيرن من خلال شكلها وحده: لا يقوم الشعر في الفعل بل حيث يتوقّف الفعل؛ حيث يتحطّم الجسر بين السبب وأثره وحيث يتسكّع الفكر في حريّة عذبة عاطلة. إن شعر الوجود كما تقول رواية ستيرن يكمن في الاستطراد. إنه فيما لا يمكن حسبانه. إنه على الطرف الآخر من السببية. إنه sine ratione، بلا سبب. إنه على الطرف الآخر من جملة لايبنتز.

لايمكننا إذن أن نحكم على روح عصر ما بموجب أفكاره ومفاهيمه النظرية حصراً دون أن نأخذ بعين الاعتبار الفن ولا سيّما الرواية. لقد ابتكر القرن التاسع عشر القاطرة، وكان هيغل على يقين من أنه قد أدرك روح التاريخ العام نفسه. واكتشف فلوبير الحماقة. وأجرؤ على القول إن هذا هو أكبر اكتشاف للعصر الفخور بعقله العلمي.

من الطبيعي أننا لم نكن نشك حتى قبل فلوبير بوجود الحماقة، لكننا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كنا نفهما بصورة مختلفة قليلاً: فقد كانت تُعتبر مجرّد غياب بسيط للمعرفة، عيب يمكن إصلاحه بالتعليم. لكن الحماقة في روايات فلوبير تمثّل بعداً لاينفصل عن الوجود البشري. فهي تصاحب إيما المسكينة عبر أيامها حتى سرير غرامها وحتى سرير موتها الذي سيتبادل خلال فترة طويلة أمامه جلفان مخيفان، هوميه وبورنيزيان، بلاهاتهما كما لو أنها خطاب رثاء. لكن أكثر شيء مزعج وأكثر شيء مخزٍ في الرؤية الفلوبيرية للحماقة هو هذا: لا تمّحي الحماقة أمام العلم، والتقنية، والتقدّم، والحداثة، بل على العكس، إنها مع التقدّم تتقدّم هي الأخرى أيضاً!

كان فلوبير يجمع بهوىً شرير الصيغ النمطية التي كان الناس من حوله يتلفّظون بها ليظهروا بمظهر الأذكياء والمحيطين بكل شيء. وقد ألّف منها كتابه الشهير **«قاموس الأفكار المسبقة»**. ولنستخدم هذا العنوان لنقول: إن الحماقة الحديثة لا تعني الجهل بل تعني **لا - تفكير الأفكار المسبقة**. إن الاكتشاف الفلوبيري بالنسبة لمستقبل العالم أشد أهمية من أشد أفكار ماركس أو فرويد انقلابية. ذلك أننا نستطيع تصّور المستقبل دون صراع الطبقات أو دون التحليل النفسي، لكننا لا نستطيع تصوّره دون هذا الصعود الذي لايقاوم للأفكار المسبقة التي وقد سُجلت في الحواسيب ونشرت من خلال وسائط الإعلام الجماهيرية توشك أن تصير عما قريب قوّة تسحق كل فكرٍ جديدٍ وفرديٍّ وتخنق بذلك جوهر الثقافة الأوربية ذاته في الأزمنة الحديثة.

بعد أن مضى حوالي ثمانين عاماً على تصوّر فلوبير لبطلته إيما بوفاري سيتحدث خلال الثلاثينات من هذا القرن روائي كبير آخر هو هرمان بروخ عن الجهد البطولي للرواية الحديثة التي تقاوم موجة الكيتش Kitsch والتي ربما ستنتهي مسحوقة تحت وطأته. تشير كلمة

الكيتش إلى موقف من يريد أن يثير الإعجاب بأي ثمن ولأكبر عدد من الناس. ولكي تثير الإعجاب لابد من التأكيد على مايريد كل الناس سماعه، ومن أن تكون في خدمة الأفكار المسبقة. فالكيتش هو ترجمة حماقة الأفكار المسبقة إلى لغة الجمال والانفعال. فهو يستدر دموع عطفنا على أنفسنا، وعلى كل مانفكره ونشعر به من أمور مبتذلة. واليوم، وبعد خمسين سنة، لا تزال جملة بروخ تزداد حقيقة. ونظراً للضرورة القصوى لإثارة الإعجاب وبالتالي حصر انتباه أكبر عدد ممكن من الناس فإن جمالية وسائط الإعلام الجماهيري هي جمالية الكيتش التي لامفرّ منها؛ وبقدر ما تعانق وسائل الإعلام الجماهيرية وتخترق حياتنا بقدر ما يصير الكيتش جماليتنا وأخلاقيتنا اليومية. حتى فترة متأخرة كانت الحداثة تعني ثورة غير امتثالية ضد الأفكار المسبقة والكيتش. أما اليوم فالحداثة تختلط مع الحيوية الإعلامية الجماهيرية الضخمة، وأن تكون حديثاً يعني أن تبذل جهداً جامحاً لكي تكون على علم بكل شيء، لكي تكون مماثلاً، لكي تكون أكثر مماثلة من كل من حولك ممن يماثلون. لقد لبست الحداثة ثوب الكيتش.

إن الأجلاف، ولا ـ تفكير الأفكار المسبقة، والكيتش، يؤلفون العدو الوحيد ذاته ذا الوجوه الثلاثة للفن الذي ولد كصدىً لضحك الإله والذي عرف أن يبدع هذا الفضاء التخييلي الساحر الذي لايملك الحقيقة أحد فيه والذي يحق فيه لكل امرىء أن يكون مفهوماً. لقد ولد هذا الفضاء التخييلي مع أوربا الحديثة، وهو صورة أوربا أو على الأقل حلمنا بأوربا، حلمنا الذي شُوِّه مرات عديدة لكنه مع ذلك على قدرٍ من القوة بحيث يوحّدنا جميعاً في أخوّة تتجاوز قارتنا الصغيرة تجاوزاً كبيراً. لكننا نعلم أن العالم الذي يُحترمُ فيه الفرد (عالم الرواية التخييلي

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وعالم أوربا الواقعي) عالم هشّ وزائل. إذ أننا نرى في الأفق جيوشاً من الأجلاف الذين يرصدوننا. وبصورة دقيقة، في هذه الحقبة من الحرب غير المعلنة والدائمة، وفي هذه المدينة ذات المصير الدرامي والمؤلم فقد عزمت على ألا أتكلم إلا عن الرواية. ولاشك أنكم قد أدركتم أن ذلك لايعني من جانبي ضرباً من الهرب أمام مسائل تعتبر خطيرة. ذلك أنه إذا كانت الثقافة الأوربية تبدو لي اليوم مهدّدة، إذا كانت مهدّدة من الخارج ومن الداخل في أعزّ ما تملكه، أي احترامها للفرد، واحترامها لفكره الأصيل ولحقّه بحياة خاصّة لاتنتهك، فإن هذا الجوهر النفيس للروح الأوربية يبدو لي آنئذ كما لو أنه مودعٌ في علبة فضية في تاريخ الرواية، في حكمة الرواية. وإنّي لأودّ في خطاب الشكر هذا أن أثني على هذه الحكمة بالذات. سوى أنه حان الوقت كيما أتوقّف. فقد كنت في طريقي إلى أن أنسى أن الإله يضحك عندما يراني أفكّر.

O O O


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفهرس

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الاسكندرية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ميلان كونديرا

فن الروايـــة

(هل يتوجب عليّ أن أؤكد أنني لا أدّعي أي طموح نظري وأنّ كل ما في هذا الكتاب ليس إلّا عبارة عن اعترافات حِرَفي؟. ينطوي عمل كلّ روائي على رؤية مضمرة لتاريخ الرواية، وعلى فكرة عمّا هي الرواية؛ وقد حاولت أن أجعل هذه الفكرة عمّا هي الرواية، المحايثة لرواياتي، تتكلم).

يعرض كونديرا من خلال سبعة نصوص مستقلّة نسبياً لكنها مترابطة ضمن مقالة واحدة مفهومه الشخصي عن الرواية الأوربية «الفن الذي ولد من ضحك الإله». هل تاريخ هذا الفن في طريقه إلى الاكتمال؟ لكن الواقع أن الرواية اليوم وهي تجتاز حقبة «المفارقات النهائية» (لم تعد تستطيع أن تعيش بسلام مع روح عصرنا: فإذا كانت لا تزال تريد «أن تتقدّم» بوصفها رواية فلا يسعها أن تحقق ذلك إلّا ضدّ تقدّم العالم).

خصص أحد النصوص لبروخ، كما خصص نصّ آخر لكافكا، ومن السطر الأول وحتى السطر الأخير يقوم تأمل كونديرا على استعادة مؤلفين يمثّلون دعائم «تاريخه الشخصي للرواية»: رابليه، سرفانتس، ستيرن، ديدرو، فلوبير، تولستوي، موزيل، غومبروفيتش... في حين يتحدث المؤلف في حوارين عن فنّه الخاص (وهو الحِرَفيّ تقريباً للكلمة): طرق إبداع «أنا تجريبي» (الشخصية والبوليفونيّة، والتأليف الموسيقي...

وِلدَ ميلان كونديرا في تشيكوسلوفاكيا، وقد استقر في عام ١٩٧٥.

تمّت ترجمة هذا النص عن اللغة الفرنسية التي كُتِب بـ

Bibliotheca Alexandrina
03350127

السعر ١٥٠ ل.س